

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV ŘECKÝCH A LATINSKÝCH STUDIÍ  
Klasická filologie – řecká literatura

Marcela Slavíková

**Aristides Quintilianus**  
**a**  
**postavení jeho spisu**  
***Peri músikés***  
**mezi dochovanými hudebně-teoretickými spisy**

Aristides Quintilianus  
and  
the Position  
His Work *On Music* Holds  
among the Extant Musicological Treatises

---

Disertační práce

2014

Školitel: Mgr. Sylva Fischerová, Ph.D.

Konzultant: Prof. dr. hab. Krystyna Bartol, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w  
Poznaniu.

*Za přínosné rady a morální podporu nejen při psaní disertační práce upřímně děkuji Mgr. Sylvě Fischerové, Ph.D. Za laskavé přijetí v Poznani a cenné rady v oboru hudební teorie a antické metriky děkuji prof. dr. hab. Krystyně Bartol. Za podporu a také trpělivost dále děkuji rodičům. Mgr. Martinu Bažilovi, Ph.D., děkuji za přátelsky ochotnou pomoc a Mgr. Alžbětě Mattasové patří dík za jazykovou korekturu.*

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne 28. 3. 2014

**Abstrakt:** Dochované antické řecké muzikologické spisy vykazují značné shody ve výkladech o hudební teorii, i když některé z nich jsou od sebe vzdáleny až sedm století. Cílem této disertační práce je dokázat, že tyto shody nejsou dány zastavením vývoje hudby, ale spíše skutečností, že hudební teoretikové římské doby měli ve zvyku pracovat výhradně s prameny, a to i několik století starými, aniž by se ohlíželi na reálný stav, v němž se hudba nacházela v jejich době. Mezi takové hudební teoretiky patří i Aristides Quintilianus, autor 3. stol. n. l., pod jehož jménem máme dochován spis *Peri músikés* o třech knihách. Součástí disertace je stanovení a popis předpokládaných vývojových změn v praxi, které lze vypožorovat ze svědectví nemuzikologických spisů a notačních zápisů, a představení spisu Aristida Quintiliana jako takového i v kontextu ostatního antického muzikologického bádání. Dále je předložen překlad a komentář první knihy Aristida Quintiliana, která by měla odrážet vývoj hudby, a konečně na základě srovnání vybraných pasáží z této knihy s paralelními pasážemi z jeho předchůdců stanovena Aristidova pramenná základna.

**Klíčová slova:** vývoj starořecké hudby; antická hudba; antické muzikologické spisy; Aristides Quintilianus.

**Abstract:** The extant ancient Greek treatises on music show very striking similarities regarding the explanation of music theory, although they span a time period of seven centuries. The aim of this thesis is to prove that these similarities were not caused by the missing development of music, but rather by the habit of ancient musicologists, who seem to have preferred the information contained in their sources, however old they were, to the description of real musical practice. In this respect Aristides Quintilianus, an author of the 3rd century AD, who wrote three books *On music*, was not different. This thesis includes an explanation of the development of music as it is depicted by contemporary non-musicological writers and notational diagrams, then presents the work of Aristides Quintilianus *per se* as well as in the context of the other ancient Greek musicological research. There is also a translation and a commentary on Aristides's first book, where the musical changes should be present. Finally, by a comparison of some parallel passages found in Aristides's first book and in the rest of the extant musicological treatises, Aristides's sources are exposed.

**Keywords:** development of ancient Greek music; ancient music; ancient treatises on music; Aristides Quintilianus.

<b>1. VÝVOJ STAROŘECKÉ HUDBY V PRAXI .....</b>	<b>8</b>
1. 1 PRAMENY .....	10
1. 2 OD <i>HARMONIÍ</i> K <i>TONŮM</i> .....	12
1. 3 OD <i>CHRÓMATIKY</i> PŘES <i>ENHARMONIKU</i> K <i>DIATONICE</i> .....	17
1. 4 METRUM VERSUS HUDEBNÍ RYTMUS .....	27
<b>2. ARISTIDES QUINTILIANUS A JEHO SPIS PERI MÚSIKÉS .....</b>	<b>32</b>
2. 1 HISTORICKÝ A MYŠLENKOVÝ KONTEXT DÍLA .....	32
2. 2 STRUKTURA A OBSAH SPISU <i>PERI MÚSIKÉS</i> .....	40
2. 2. 1 NESROVNALOSTI VE STRUKTUŘE A VĚCNÉ OMYLY .....	48
2. 3 AUTORSTVÍ A DATACE SPISU .....	54
2. 4 ARISTIDOVÍ POKRAČOVATELÉ .....	58
2. 5 VYDÁNÍ A PŘEKLADY ARISTIDOVA SPISU .....	60
<b>3. PŘEKLAD 1. KNIHY O HUDBĚ ARISTIDA QUINTILIANA.....</b>	<b>62</b>
3. 1 POZNÁMKA K PŘEKLADU .....	62
3. 2 PŘEKLAD 1. KNIHY <i>PERI MÚSIKÉS</i> .....	63
<b>4. KOMENTÁŘ K 1. KNIZE O HUDBĚ ARISTIDA QUINTILIANA .....</b>	<b>103</b>
4. 1 POZNÁMKA KE KOMENTÁŘI .....	103
4. 2 KOMENTÁŘ K 1. KNIZE <i>PERI MÚSIKÉS</i> .....	105
<b>5. PŘÍTOMNOST ČI ABSENCE DOKLADŮ VÝVOJE HUDBY V DÍLE ARISTIDA QUINTILIANA..</b>	<b>172</b>
5. 1 <i>HYPATÉ</i> VERSUS <i>NEATÉ</i> (1.6.20-21; 1.6.40) .....	173
5. 2 „ <i>HARMONIÁ</i> STARÝCH HUDEBNÍKŮ“ (1.7.38-39) .....	174
5. 3 <i>SYLLABÉ</i> , <i>DIOXEIÓN</i> A <i>HARMONIÁ</i> (1.8.46-48) .....	177
5. 4 SYSTÉM <i>HARMONIAI</i> (1.8.48-57) .....	179
5. 5 HUDEBNÍ ROD (1.9.1-60) .....	183
5. 6 DRUHÝ SYSTÉM <i>HARMONIAI</i> (1.9.61-91) .....	189
5. 7 SYSTÉM <i>TONOI</i> (1.10.5-28) .....	191
5. 8 <i>EKLYSIS</i> , <i>SPONDEIASMOS</i> , <i>EKBOLÉ</i> (1.11.94-100) .....	194

5. 9 RYTMIKA A METRIKA .....	196
5. 9. 1 KATALEXE (1.23.24-30).....	201
5. 9. 2 MAKRÁ VERSUS BRACHEIA (1.21.23-26) .....	202
5. 9. 3 ZACHOVÁNÍ DLOUHÉ SLABIKY (1.21.49-59).....	203
5. 10 MELISMA.....	206
<b>6. ZÁVĚR.....</b>	<b>208</b>
<b>7. BIBLIOGRAFIE.....</b>	<b>211</b>
7. 1 ENCYKLOPEDIE A SLOVNÍKY .....	211
7. 2 PRAMENY .....	212
7. 3 SEKUNDÁRNÍ LITERATURA .....	216
<b>8. SEZNAM PŘÍLOH .....</b>	<b>221</b>
<b>9. PŘÍLOHY.....</b>	<b>222</b>

#### Poznámka:

Zkrácené odkazy na antické autory (Plat., Arist., Plut., Arist. Quint. aj.) a díla (např. *Resp.*) sjednodnocuji s územ anglosaských badatelů o antické hudbě (Barker, Mathiesen, West). Odkazují-li na méně citovaného autora (Theo Sm.), držím se zkratk v Liddell & Scott 1961, *A Greek-English Lexicon, New Edition*, Oxford, The Clarendon Press. Na méně známá díla, jejichž zkratka by nemusela být srozumitelná, odkazují jejich celým latinským názvem (např. *De generatione animalium*).

## 1. VÝVOJ STAROŘECKÉ HUDBY V PRAXI

*„...nový způsob zpěvu se nesmí... schvalovat... Zavádění nového druhu muzického vzdělávání je totiž třeba se vystríhat, neboť nás to nanejvýš ohrožuje – nikde se totiž nedávají do pohybu formy muzického vzdělávání, aniž by se přitom neměnily nejdůležitější politické zákony, jak říká Damón, a já mu věřím.“<sup>1</sup>*

Takto rezolutně odmítá Platón ve své *Ústavě* změny a novoty na poli hudebního umění. Ať už jsou Platónovy důvody k takovému názoru jakékoli<sup>2</sup>, výše uvedený výrok je významným svědectvím o vývoji a proměnách hudby, k nimž docházelo nejen v Platónově době, ale už v časech jeho „učitele“ Damóna. Z velké míry totiž vyjadřuje znepokojení nad situací, ve které se tehdejší hudba ocitla vlivem virtuózních praktik profesionálních hudebníků.

Platón samozřejmě není jediný, kdo nám zachoval doklady o změnách, kterými řecká hudba procházela v 5. stol. př. Kr.<sup>3</sup> Avšak to, co se v 5. stol. př. Kr. setkávalo s bouřlivými ohlasy publika a ostrou kritikou filozofů a komediografů, se v průběhu 4. století stalo běžnou praxí, již umělci následujících dvou století budou horlivě a s úctou napodobovat. Z kritizovaných vyvrhelů<sup>4</sup> se stanou vzory, útoky kritiků umlknou a poměry se uklidní. Znamená však tento klid i trvalé zastavení vývoje hudby?

---

<sup>1</sup> Plat. *Resp.* 424c1-9, př. R. Hošek, Svoboda 1993.

<sup>2</sup> Důvodem, proč Platón odmítá moderní hudbu, je její složitost. Moderní hudba se totiž vyznačuje virtuózními praktikami (Plat. *Leg.* 812d1-e3), jimiž profesionální básníci oslňují dav (Plat. *Leg.* 659b5-c5), aniž myslí na vhodnost. Výsledkem je poté hudba, která si libuje v modulujících melodiích a střídajících se rytmech, které jsou značně matoucí (Plat. *Leg.* 812e3-4). Profesionální básník především zapomíná, že hlavním cílem hudby není přinášet potěšení z poslechu (Plat. *Gorg.* 501d4-502a7), ale vychovávat (Plat. *Prot.* 312b2-4), což se děje prostřednictvím *éthosu*. Je-li ale hudba příliš složitá a přestává-li být podřízena slovu (Plat. *Leg.* 669e1- 670a3), není možné u ní *éthos* bezpečně určit. Hudba s nejasným *éthosem* je však na úrovni hudby se špatným *éthosem*, a jako taková může napáchat nedozírné škody (Plat. *Leg.* 669b5-c1) nejen ve výchově jedince, ale ohrozí i celou obec (Plat. *Leg.* 801b10-c5). Pro *éthos* cf. také komentář ke kapitole 6, s. v. *éthos*, s. 117.

<sup>3</sup> Cf. níže oddíl 1. 1 *Prameny*, ss. 10-11.

<sup>4</sup> Představiteli tzv. moderního stylu v hudbě 5. a 4. stol. před Kr. byli skladatelé díthyrambů Tímotheos, Filoxenos, Krexos a Melanippidés, jejichž dílo je dochováno zlomkovitě, a dramatik Eurípídés. Představu o stylu



Tam, kde chybí svědectví soudobé umělecké literatury, by měly vodítko poskytnout dochované hudebně teoretické spisy, jichž počínaje 2. stol. n. l. začíná přibývat. Je však možné se spolehnout na to, že vypovídají o reálném stavu, v jakém se hudba nacházela v době jejich vzniku?

K domněnce, že tomu tak není, mě přivedla nápadná vzájemná podobnost dochovaných muzikologických spisů. Mezi nejstarším dochovaným řeckým muzikologem Aristoxenem z Tarentu a dílem Aristida Quintiliana leží propast sedmi staletí, přesto Aristides z Aristoxenových spisů čerpal. Měl k tomu vzhledem k reálnému stavu hudby právo, tj. opravdu hudba od kontroverzních změn druhé poloviny 5. století př. Kr. žádným dalším vývojem neprošla? Nebo je Aristidovo svědectví vzdálené realitě jeho doby?

Aby však hypotéza mohla být potvrzena či vyvrácena, je potřeba nejprve probrat, k jakým vývojovým změnám v praxi docházelo a stanovit jejich alespoň přibližnou dataci (oddíl 1). Dále představím Aristidovo dílo jako takové i v kontextu ostatních hudebně-teoretických spisů (oddíl 2) a předložím překlad (oddíl 3) a komentář první knihy Aristidova spisu *O hudbě* (oddíl 4), protože právě první kniha je stěžejním zdrojem pro výzkum vývojových změn naznačených v kapitole 1. Poté již podrobně rozeberu vývojové změny, které zaznamenává Aristidův teoretický výklad, a srovnám je s vývojem naznačeným v oddíle o praxi a také s obdobnými pasážemi v dílech jeho předchůdců (oddíl 5).

Prokážu-li absenci popisu vývoje hudby v Aristidově díle nebo nebude-li tento vývoj časově odpovídat změnám, které doložím v kapitole 1, podám tím i důkaz Aristidovy nekompetentnosti referovat o soudobé hudbě. Vedlejším produktem bude stanovení Aristidových pramenů pro první knihu *Peri músikés*.

Avšak prvním krokem k naznačení vývoje starořecké hudby v praxi je probrání pramenné základny.

---

Eurípidovery hudby si lze utvořit nejen z kritiky současníků, ale také z dochovaných notačních zápisů dvou úryvků z jeho tragédií (cf. příloha 1 a 2, ss. 223-224). Pro Tímothea, Filoxena a Melanippida cf. pozn. 66 a 67, s. 28; pro Eurípida cf. oddíl 1. 4 *Metrum versus hudební rytmus*, ss. 28-31.

## 1. 1 Prameny

Nejcennějším zdrojem pro poznání starořeckých hudebních inovací je Pseudo-Plútarchův spis *Περὶ μουσικῆς*, který problematice vývoje hudby věnuje svou ústřední část. Jakkoli je to spisek poměrně pozdní<sup>5</sup>, je jeho svědectví pro nás zásadní, protože autor pracoval se vzácnými prameny z 5. a 4. stol. př. Kr.<sup>6</sup>, které jsou pro nás nenávratně ztraceny.

Pseudo-Plútarchos jmenuje množství hudebníků, kteří počínaje dobou mytologickou přispěli k vývoji hudby; je však zajímavé sledovat, jak se v určitém momentě z hudebních inovací stává nežádoucí prvek a vzniká snaha tyto novoty omezit. Tento okamžik začínající deformace hudby nastává v 5. stol. př. Kr., přičemž jakýkoli vývoj do té doby je Pseudo-Plútarchem klasifikován jako kladný. Domnívám se, že by bylo chybné vyhodnotit tuto informaci závěrem, že Řekové kladli vrchol hudby do 6. stol. př. Kr. a že cokoli přišlo později, bylo nutně považováno za méně hodnotné. Podle mého názoru se zde spíše setkáváme s dokladem přirozené tendence chválit to, co je prověřené tradicí, tedy starší umění, a kritizovat jakékoli nové pokusy, protože jsou zpravidla s tradičním uměním v přímém rozporu. Z tohoto pohledu měl lepší důvod ke kritice např. Glaukos z Rhégia než o sedm století později žijící Pseudo-Plútarchos a také celková struktura dialogu *Περὶ μουσικῆς* napovídá, že ho autor spíše neuměle poskládal z citací autorit na poli dějin hudby a význačných umělců, než napsal jako literární nebo vědecké dílo<sup>7</sup>. Proto je pravděpodobné, že dialog zachovává

---

<sup>5</sup> Patrně ze 2. st. n. l., které však tvoří dolní hranici vzniku Pseudo-Plútarchova dialogu *O hudbě*. Spis mohl být napsán i o mnoho později, neboť jeho pohanská tradice může posunout jeho vznik na přelom 4. /5. stol. n. l., do doby posledního rozkvětu pohanství.

<sup>6</sup> Vedle Aristoxena z Tarentu je to např. *Hérakleidés z Pontu* (asi 388 – 310 př. Kr.), autor díla *Συναγωγή τῶν ἐν μουσικῇ <εὐδοκιμησάντων>*, dále *Glaukos z Rhégia*, gramatik konce 5. stol. př. Kr. a autor spisu *Περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν τε καὶ μουσικῶν*. Cenné jsou také citace z děl básníků a dramatiků; např. z *Ferekrata*, cf. Ps.-Plut. *Mus.* 1141D-1142A.

<sup>7</sup> Svým charakterem dialog *O hudbě* připomíná ne příliš povedené školní cvičení na téma, jak napsat symposion s odborným námětem. Podrobně se o povaze Pseudo-Plútarchova spisu rozepisují ve své diplomové práci Pseudo-Plútarchos *O hudbě, Úvod, překlad a komentář*, 2006.

ne názory autora působícího pravděpodobně ve 2. stol. n. l., ale mínění současníků probíhajících změn, tedy autorů až druhé poloviny 5. stol. př. Kr. Starší svědectví pak nemáme k dispozici a neměl je nejpíše ani Pseudo-Plútarchos, jinak by je ocitoval.

Od 2. poloviny 5. stol. př. Kr. se ale budeme moci spolehnout i na jiné zdroje, než je autor dialogu *Περὶ μουσικῆς*, a budou to prameny významné: slavný komediograf staré attické komedie Aristofanés (cca 445 – 380 př. Kr.) a ještě o něco později Platón (427 – 347 př. Kr.). Ten také tvoří výrazný mezník v otázce působení hudby na člověka; málokdo, kdo se bude později zabývat hudební výchovou, se od Platónových názorů odkloní<sup>8</sup>.

Stěžejní pramen pro studium vývoje starořecké hudby představují dochované hudebně-teoretické spisy Aristoxena z Tarentu, který žil ve 2. polovině 4. stol. př. Kr. a mohl to, co tak bouřlivě kritizují umělci a filozofové současní hudebním novátorům, zaznamenat se zřetelem k hudební teorii. Lze sice předpokládat, že při svém výzkumu používal spisy svých předchůdců, jakkoli o nich máme málo zpráv, a vypovídá tak o realitě předčasné době svého bádání. Přesto ho však považuji za oprávněnějšího svědka než kohokoli, kdo se později zabýval hudební teorií, protože vývojovým změnám 2. poloviny 5. stol. př. Kr., o kterých víme ze zpráv současníků, stojí časově blízko.

Určitou podporu při řešení otázky pravdivosti Aristoxenovy výpovědi nám poskytují dochované notační zápisy. Nejstarší z nich sice pochází až ze 3. stol. př. Kr., zdá se však, že je to přesný opis originálu z 5. stol. př. Kr., a tak může výborně posloužit jako průkazný materiál pro změny, které právě v té době údajně probíhaly. Prostřednictvím muzikologického rozboru ostatních notačních zápisů pak budeme alespoň potud, pokud nám to jejich omezený počet umožní, sledovat vývoj hudby tam, kde už svědectví současníků nemáme k dispozici<sup>9</sup> a jsme odkázáni na díla autorů, která se jeví jako vzdálená tehdejší praxi.

---

<sup>8</sup> Právě Pseudo-Plútarchův dialog *O hudbě* je Platónovým myšlením silně ovlivněn, proto je jeho charakter spolu s důvody, které jsem uvedla výše, výrazně protinovátorský.

<sup>9</sup> Obsáhlé pasáže o hudební praxi lze nalézt v díle Δειπνοσοφισταί Athénaia z Naukratidy. Podobně jako Pseudo-Plútarchos ani Athénaios se nepřiklání k jednomu badatelskému směru, ale kompiluje podle

## 1. 2 Od *harmonii* k *tonům*

Řecká praxe i teorie vykazuje dvojí systém „tónin“<sup>10</sup>, jejichž vztah není zcela průhledný. Prvním z nich je systém tzv. *harmonii*, který představuje sedm modálních struktur, vycházejících z centrálního dórského modu<sup>11</sup> posunutím oběma směry (cf. Příloha 3, s. 225), druhým je systém transpozičních škál, známých pod názvem *tonoi* (cf. Příloha 4, s. 226)<sup>12</sup>. Výklad o systému sedmi oktachordů určitého modálního charakteru se nenachází v dochovaném díle Aristoxenově<sup>13</sup>, ale popisují jej až autoři hudebně-teoretických spisů pozdější doby. Z toho by logicky vyplývalo, že tento systém byl vyvinut až později, nejdříve v době římské<sup>14</sup>. S tímto názorem se také

---

momentálních preferencí ze svých předchůdců. Proto se nelze spolehnout na to, že Athénaios vypovídá o své současnosti. Z muzikologického hlediska jsou v jeho spise cenné snad jen popisy hudebních nástrojů (Ath. *Deipn.* 4.75.1-4.84.39; 14.7.1-14.16.30; 14.34.3-14.42.19), které jinde takto detailně popsány nemáme.

<sup>10</sup> Pojem „tónina“ či „stupnice“ dávám do závorek, protože antická hudba neznala absolutní ladění, a proto i jakékoli tónové řady neměly danou absolutní polohu, jak tomu je v případě moderních stupnic nebo tónin.

<sup>11</sup> Slovo „modus“ nebo „modální struktura“ označuje „způsob“ řazení tónů ve stupnici a potažmo tedy i stupnici a tóninu samotnou. Tento termín vytvořila církevní hudební teorie pro označení „tónin“ seřazených do systému, který byl založen na principu kruhového posouvání základního tónu (tóniky) po stupních moderní diatonické řady: např. posunutím tóniky ve stupnici d – e – f – g – a – h – c' – d' získáme stupnici e – f – g – a – h – c' – d' – e'. Ta se sice skládá ze stejných tónů jako původní stupnice, avšak její důležité tóny, tedy tónika, dominant a subdominanta, které tvoří kostru každé skladby, jsou odlišné. Také její charakter bude rozdílný, protože rozložení půltónů se posunulo spolu s důležitými tóny stupnice. Antický systém *harmonii* je založen na stejném principu, a proto je zcela relevantní použít pojmu „modální struktura“ i pro něj. Odlišnost spatřujeme pouze v tom, že hlavním tónem antické *harmonie* byla *mesé*, tedy ústřední tón „tóniny“, nikoli tónika.

<sup>12</sup> Cf. také komentář ke kapitole 10, s. v. *Aristoxenův a novější systém tonů*, ss. 123-124. Systém *tonů* představuje „stupnice“ stejného modálního charakteru, jedná se totiž o stále tutéž dórskou *harmonii* posouvanou po půltónech moderní chromatické řady (Aristoxenos) nebo po tónech a půltónech diatoniky (Klaudios Ptolemaios). Účelem systému *tonů* byla schopnost rychlé transpozice do vyšších či nižších poloh. Cf. pozn. 19, s. 14.

<sup>13</sup> Aristoxenos používá mnohovýznamové slovo *harmonia* zpravidla ve významu *enharmonický rod*, cf. *Harm.* 34.15; *ibid.* 44.14; *ibid.* 65.1 aj. Pro různé významy pojmu *harmonia* a souvislost mezi nimi cf. komentář ke kapitole 5, s. v. *harmonii, rytmiku a metriku*, ss. 110-111.

<sup>14</sup> Do římské doby se datuje vznik muzikologických spisů Kleoneida, Ptolemaia, Gaudentia Philosopha a Bakcheia Geronta. Teprve u těchto autorů máme zachováno systematické pojednání o systému sedmi modálních struktur, které se charakterově shodují se starobylými *harmoniai*. *Harmoniemi* je však nazval pouze jediný

setkáváme u Gombosiho (1939), který popírá praktický význam systému *harmonii* a označuje ho pouze za teoretický konstrukt pozdních muzikologů, naprosto vzdálený hudební realitě.

Pojem *harmonia* ve studovaném významu se však v různých řeckých textech objevuje už před Aristoxenem a zdá se, že i on sám se ve svých úvahách *harmonii* zabýval, ale že se tato pojednání uceleně nezachovala<sup>15</sup>. To alespoň naznačují poměrně přesvědčivé, jakkoli nečetné zlomky z různých pozdních autorů<sup>16</sup>.

Z nemuzikologických textů věnuje *harmonii* velkou pozornost Platónova *Ústava* (398e-399b), v níž filozof jmenuje některé *harmonie*, které v systému uvedeném v Příloze 3 chybí, a to *harmonii* syntonolýdskou, právem moderními muzikology ztotožněnou s lýdskou *harmonii* ve vysokém ladění<sup>17</sup>, a *harmonii* iónskou. Z jiných dokladů pak máme zprávy o *harmonii* aiolské (Heraclid. *fr.* 163). Platón přisuzuje jmenovaným *harmonii* specifický *éthos*, tedy charakter, což nám brání připustit možnost, že snad ve skutečnosti vždy fungoval pouze jeden systém „tónin“, kterým se porůznu říkalo *tonoi* a jindy zase *harmoniai*, aniž by mezi nimi Řekové někdy vnímali nějaký rozdíl. Je sice pravda, že později, patrně když už plně převážil systém *tonů* a autoři praktické využití *harmonii* nechápali a znali ho pouze jako pojem pro řadu tónů, ke konfúzi obou termínů opravdu došlo<sup>18</sup>, Platón však vzhledem ke své

---

muzikolog římské doby, a sice Aristides Quintilianus. Pro podrobný rozbor problematiky cf. oddíl 5. 4 *Systém harmoniai*, ss. 179-184.

<sup>15</sup> Ale cf. níže v textu kapitoly, s. 14.

<sup>16</sup> Cf. např. Ath. *Deipn.* 14.18.39; Ps.-Plut. *Mus.* 1136C; Clem. Al. *Strom.* 6.11.88.1.

<sup>17</sup> Řeční autoři hovoří o dvojím způsobu ladění: tradičním „nízkém“ a novějším „vysokém“ ladění vyvinutém v klasické době. Vysoké ladění bylo zavedeno patrně s rozvojem virtuózních praktik vyžadujících schopnost využít extrémních poloh řeckého tónového spektra.

<sup>18</sup> Tak např. Pseudo-Plútarchos, k podobným omylům díky své neumělosti značně náchylný, v *Mus.* 1134A-B uvádí, že Sakadás z Argu, hudebník 7. stol. př. Kr. a představitel tzv. druhé spartské reformy, vynalezl tzv. Τριμερής νόμος, tedy skladbu o třech částech, kdy první část byla složena v dórskému, druhá ve fryžském a třetí v lýdském *tonu*. Teoreticky je sice možné, že autor dialogu *O hudbě* měl skutečně na mysli transpoziční škály, jakkoli by modulace z dórského do lýdského *tonu* mohla působit sboru značné potíže, jak uvádí Lasserre (1954, s. 159), a to patrně i za předpokladu, že by autor nevyužil celého 2,5 oktávového rozsahu, který by touto modulací získal, ale soustředil by melodii skladby kolem *mesai* (*mesé* = centrální tón tóniny) těchto tří tónin, jak

teorii *éthosu* nemohl pojmy zaměnit a mít na mysli systém *tonů*, protože ten je založen zpravidla<sup>19</sup> na půltónové transpozici jediné modální struktury. Vzhledem k tomu, že Řekové neznali absolutní tónovou výšku a „tóniny“ odvozovali relativně kvartkvintovými postupy v polohách pohodlných umělci<sup>20</sup>, mohlo být někdy složité jednotlivé *tony* od sebe odlišit a takřka nepředstavitelné je *éthicky* klasifikovat, protože byly modálně stejné.

Naproti tomu sedm modálně odlišných struktur volné pole pro teorii *éthosu* rozhodně poskytuje, protože jednotlivé *harmonie* se od sebe charakterově jednoznačně liší, ať už méně, jak např. fryžská a lokrická, nebo více, jako např. lokrická a lýdská.

Platón si pro svůj ideální stát vybral pouze dvě *harmonie*, dórskou, vhodnou pro statečného muže ve válce, a fryžskou pro rozumného muže v klidu<sup>21</sup> a míru (*Resp.* 399a1-c6), ostatní *harmonie* považuje pro jejich nemužný charakter za nevhodné. Je zajímavé, že Platón nepracuje s celým spektrem sedmi modálních struktur, ale ponechává stranou aiolskou *harmonii*, takže ztotožníme-li syntonolýdskou *harmonii* s lýdskou ve vysokém ladění<sup>22</sup>, dostaneme modů pouze šest; Aristotelés ve svých úvahách opomíjí dokonce i íónskou *harmonii*. Jako by se některé z *harmonii* začaly ocitat za hranicí obecného povědomí. Možná že tedy absence uceleného výkladu o systému *harmonii* v Aristoxenově díle není dána tím, že by se tyto pasáže nedochovaly, ale byla motivována prostě jen skutečností, že v Aristoxenově době již plně v praktickém hudebním životě dominoval systém *tonů*, a proto velký muzikolog

---

bylo vlastní tradiční hudbě. Sakadás ostatně spadá ještě do období „kladných“ hudebních inovací a Pseudo-Plútarchos o něm výslovně říká, že „jeho objevy nepřekročily meze uměřenosti“ (1135C). Výšková modulace však v repertoáru tradiční hudby neměla místo, a proto je přijatelnější názor, že Pseudo-Plútarchos použil termín *tonos* místo termínu *harmonia* jednoduše proto, že v jeho době už rozdíl mezi těmito dvěma pojmy nebyl čitelný. Cf. také pozn. 23, s. 15.

<sup>19</sup> Máme zachovány dva postupy transpozice *tonů*; Aristoxenos zakládá svůj výklad na posunu výhradně půltónovém, Klaudios Ptolemaios postupuje po intervalech řady diatonické. Cf. pozn. 12, s. 12.

<sup>20</sup> Cf. komentář ke kapitole 10, s. v. *proto je také lze získat konsonancemi*, s. 125; cf. také komentář ke kapitole 11, s. v. *tři základní tony*, ss. 128.

<sup>21</sup> O *éthosu harmonii* pojednává i Aristotelés v *Politikách* (1340a40nn.), fryžskou však na rozdíl od svého učitele vnímá jako *harmonii* orgiastickou a vášnivou (1342b3).

<sup>22</sup> Cf. výše pozn. 17, s. 13, a text, ke kterému náleží.

necítil potřebu referovat o principech dávno přežitých a ne příliš srozumitelných, jakkoli měl bezpochyby k dispozici Platónovo i Aristotelovo dílo, na jejichž základě systém *harmonii* zrekonstruovat mohl. Když se pak později hudební teoretikové římské doby pokusili systém *harmonii* ve svých pojednáních oživit, narazili kvůli Aristoxenově mlčenlivosti na výraznou překážku: vedle dórské, fryžské, lýdské a mixolýdské nedokázali do systému zařadit ostatní *harmonie*, o kterých měli zprávy, tedy aiolskou, iónskou a syntonolýdskou<sup>23</sup>, a proto si vypomohli názvy s předponami *hypo-*, které v systému *tonů* fungovaly jako prostředek pro pojmenování „tóniny“ položené o čistou kvartu níže pod vlastní „tóninou“ (cf. Příloha 4, s. 226).

O faktické rané dominanci systému *tonů* svědčí i dochované notační zápisy, z nichž jsou pro nás obzvlášť cenné dva úryvky z tragédií Eurípidových (cf. Příloha 1 a 2, ss. 223-224). Tyto dva zlomky vykazují charakteristické rysy Eurípidova skladebného stylu<sup>24</sup>, tak jak se o nich dozvídáme ze zpráv jeho soudobých kritiků, a proto je moderní badatelé považují za pozdější opisy autentických Eurípidových prací. Pro nás je důležitá skutečnost, že Eurípides svou hudbu složil na základě systému *tonů*<sup>25</sup>, ne *harmonii*, a že to pro hudební veřejnost nebyla žádná překvapivá inovace, jinak by se Eurípides beze všech pochyb dočkal ještě větší kritiky, než jakou do té doby sklidil. Proto se zdá, že systém *tonů* byl v řecké hudební praxi v Eurípidově době již pevně ustálen, a pak nezbyvá než se ptát, jak dalece Platónův výklad o éthosu *harmonii* vypovídá o soudobé hudební realitě a zda ho není potřeba chápat pouze v rovině filozofické fikce nebo akademické polemiky, jako později v případě Aristotela.

---

<sup>23</sup> Kleoneidés (snad 2. stol. n. l.) ve své *Eisagógé* (kap. 9) ztotožňuje hypodórskou *harmonii* (zaměňuje mimochodem pojem *harmonia* a *tonos*!) s *harmonii* lokrickou, což zaznamenávám i do tabulky v Příloze 3, s. 225. Je to však jen jedna z mála zmínek o této *harmonii*, kterou podle Athénaia z Naukratidy 14.20.32-34 používali někteří umělci doby Pindarovy a Simónidovy a později byla zavržena. Scholia k Pindarovi přisuzují její užívání představiteli druhé spartské reformy (Ps.-Plut. *Mus.* 1134B) Xenokritovi z Lokrů. Cf. *Schol. Pind.* 10.17k2-3.

<sup>24</sup> O Eurípidově stylu cf. oddíl 1. 4 *Metrum versus hudební rytmus*, s. 28-31.

<sup>25</sup> Zlomek *Ífigenie v Aulidě* stylově patří k příkladům moderního směru v hudbě 5. stol. př. Kr., protože vykazuje četné modulace a pohybuje se v extrémních polohách. Melodie na krátkém úseku moduluje nejméně 3x, a to z hyperfryžského do hyperaiolského *tonu*, které jsou v systému *tonů* umístěny takřka až jako poslední, a tedy nejvýše položené.

Odpovědi na tyto otázky se nacházejí v postřehu, že Platón v *Ústavě* nelíčí svoji současnost, ale dobu Sókratovu, a ten zase v pasáži o éthosu *harmonii* a rytmů (Plat. *Resp.* 398c1-401d4) prohlašuje, že se v této otázce musí zeptat na radu Damóna, slavného hudebníka a učitele hudby 1. poloviny 5. stol. př. Kr., jehož žáky byli Periklés, podle vlastních slov samotný Sókratés a také Drakón z Athén. U Drakonta studoval hudbu zase Platón a pravděpodobně od něj se dozvěděl o *éthických* vlastnostech *harmonii* a jejich vlivu na duševní vývoj člověka a občana. Avšak stejně jako Sókratés v *Ústavě*, i Drakón prezentoval názory svého učitele, tedy názory o jednu nebo možná i o dvě generace vzdálené od své současnosti. Z toho vyplývá, že teorie o hudebním éthosu měla v době sepsání *Ústavy* kořeny sahající snad i sto let do minulosti, a to je také nejzazší hranice možné praktické existence modálních struktur zvaných *harmoniai*, které byly o mnoho později, bezpochyby i pod dojmem Platónových úvah a díky důležitosti, již jim filozof přikládal, sestaveny do systému. Ten však už dávno neměl žádné praktické užití a já se domnívám, že jako celek byl opuštěn v době Damónově nebo spíše ještě o něco dříve, protože to jistě nebyl jednorázový, ale postupný proces. Damón pak mohl v praxi zažít některé z posledních užívaných *harmonii*, mezi nimiž určité byla dórská, protože ta se pak stala ústředním modelem pro vytvoření systému *tonů*, a možná i fryžská. To, že si Platón, jistě po vzoru Damóna, vybírá pro svůj ideální stát pouze dórskou a fryžskou *harmonii*, totiž nemusí být náhoda, ale doklad hudební praxe v Damónově době, kdy už systém *harmonii* jako celek nefungoval.

Vývoj od modálních struktur k transpozičnímu systému jednoho modu má svou paralelu v moderních dějinách hudby. Středověká hudební teorie vyvinula a do praxe uvedla systém církevních stupnic (cf. Příloha 5, s. 227), ve finální podobě sedm odlišných modálních struktur<sup>26</sup>, z nichž se však později s rozvojem harmonie vydělily pouze dvě<sup>27</sup>, které byly seřazeny do moderního dur-mollového systému 24 tónin.

---

<sup>26</sup> A přiřadila jim stejná jména, jako měly antické *harmonie*. Všímavému pozorovateli však neunikne, že stejné modální struktury v antice a ve středověku nemají stejné názvy. Středověcí hudebníci totiž vlivem neznalosti antické hudební teorie přiřadili tyto názvy arbitrárně, bez ohledu na to, k jakým modům názvy původně patřily.



Z toho, co bylo uvedeno výše, je zřejmé, že systém *harmonii* je vývojově starší a že byl později, patrně na konci 6. stol. př. Kr. nebo ještě spíše na počátku století následujícího, opuštěn ve prospěch systému *tonů*. Pak jakékoli výklady pozdějších antických muzikologů popisující systém *harmonii* nevypovídají o tehdejší hudební realitě, ale jsou pouze poučením o praxi dávného historického období.

### 1. 3 Od chrómatiky přes enharmoniku k diatonice

Jeví-li se systém *tonů* ve srovnání s moderní dur-mollovou tonalitou jako jednodušší, pojem hudebního rodu (τὸ γένος) mu dodává plastičnosti, jíž je moderní hudba schopna konkurovat jen zapojením některých žánrů nonartificiální hudby<sup>28</sup>, a to ještě nedokonale. Hudební rod pracuje s pohyblivými<sup>29</sup> tóny tetrachordu<sup>30</sup> „tóniny“ a obměňuje tak intervaly mezi jeho jednotlivými stupni. Tak řecká hudební teorie v závislosti na realizaci pohyblivých tónů rozlišovala tři hudební rody: *diatoniku*, *chrómatiku* a *enharmoniku*. *Diatonický rod* vyplňuje kvartu mezi hestótickými tóny

---

Jejich omyl je pochopitelný a omluvitelný, vezmeme-li v úvahu, že situaci značně znepráhlednil systém *tonů*, který, jak jsme se přesvědčili (cf. Příloha 4, s. 226), používá zase tytéž názvy. Cf. pozn. 11, s. 12.

<sup>27</sup> Byly to modus iónský (→ dur) a aiolský (→ moll), oba dva patřící k modům zařazeným do systému až později. To, že se dokázaly v systému prosadit a nakonec mu dominovat, je možná dokladem tvůrčího vlivu světské hudby, protože zatímco původní sada církevních modů mnohdy působí monotónně, protikladný charakter iónského a aiolského dává prostor přirozené lidové zpěvnosti a vyjádření kontrastních pocitů.

<sup>28</sup> Do jisté míry lze za paralelu řeckého hudebního rodu označit některé lidové varianty dur-mollového systému, jako jsou třeba tzv. *cikánské stupnice*. Tato varianta však patrně vznikla druhotně až aplikací specifické národnostní melodiky na fungující evropský hudební systém.

<sup>29</sup> Řecká hudební teorie rozlišuje tóny tetrachordu na dvě skupiny, a to na tóny „pevné“ (*hestótické*; ἑστῶτες) a „pohyblivé“ (κινούμενοι, φερόμενοι). Pevnými tóny se myslí krajní tóny tetrachordu, které tvoří jeho kostru a nemohou se měnit, na rozdíl od pohyblivých, na jejichž variabilitě je založen princip hudebního rodu.

<sup>30</sup> Tetrachord neboli čtveřice tónů tvoří nejmenší jednotku stupnice. Interval mezi krajními tóny tetrachordu vytváří čistou kvartu, seřazením dvou tetrachordů zpravidla stejného intervalového složení (s výjimkou mollové melodické stupnice, cf. pozn. 49, s. 22) vznikne osm tónů stupnice (poslední tón je však shodný s prvním, pouze o oktávu výše, takže se správně nazývá stupnicí sedmitónovou). Různým rozložením intervalů v rámci tetrachordu získáme různé modální struktury, další diverzifikaci těchto intervalů pak rozrůznění na hudební rod.

dórského tetrachordu směrem odshora dvěma celými tóny a jedním půltónem ( $1 - 1 - \frac{1}{2}$ ), *chrómatický* rod malou tercií a dvěma půltóny ( $1 \frac{1}{2} - \frac{1}{2} - \frac{1}{2}$ ), *enharmonika* velkou tercií a dvěma čtvrttóny ( $2 - \frac{1}{4} - \frac{1}{4}$ ).

Teoreticky vzato se tedy každá *harmonie* a každý *tonos* mohl realizovat ve třech<sup>31</sup> různých variantách, např.:

dórská *harmonia*

<u>diatonická</u>	e'	d'	c'	h	a	g	f	e
<u>chrómatická</u>	e'	cis'	c'	h	a	fis	f	e
<u>enharmonická</u>	e'	c'	h+	h	a	f	e+	e.

Teorii o variabilitě pohyblivých tónů by sice mělo být možné aplikovat na všechny doložené *harmonie* a *tony*, protože pojem hudebního rodu je identifikován už pro nejstarší dobu řeckých hudebních dějin<sup>32</sup>. Je však zajímavé, že řečtí teoretikové uvádějí pouze posloupnost vlastní dórské *harmonii*<sup>33</sup>, o které jsme se přesvědčili, že tvoří ústřední a jediný modus systému *tonů*. Přijmeme-li hypotézu, že transpoziční systém *tonů* začal na řeckém hudebním poli dominovat na přelomu 6. a 5. stol. př. Kr., jak jsme se pokusili dokázat výše v oddílu 1. 2, pak má-li být existence tří hudebních

<sup>31</sup> Řečtí teoretikové dále rozlišují šest tzv. *zabarvení* neboli *odstínů* (χρόα), které hudební rod ještě více diferencují. Pro *enharmonický* rod Aristoxenos stanovuje pouze jediné zabarvení ( $2 + \frac{1}{4} + \frac{1}{4}$ ) pro *chrómatický* tři - *měkké* (μαλακόν  $11/6 + 1/3 + 1/3$ ), *třípůlové* (ἡμιόλιον  $7/4 + 3/8 + 3/8$ ) a *tónové* (τονιαῖον  $1\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + \frac{1}{2}$ ), pro *diatonický* dvě, *měkké* (μαλακόν  $5/4 + \frac{3}{4} + \frac{1}{2}$ ) a *vypjaté* (σύντονον  $1 + 1 + \frac{1}{2}$ ). Cf. Aristox. *Harm.* 63.1nn., ed. da Rios. Celkově však otázka *odstínů* působí velmi teoreticky, a proto ji ponechávám víceméně stranou.

<sup>32</sup> Za vynálezce *enharmoniky* byl považován Olympos, spíše mytická než historická postava. Cf. Ps.-Plut. *Mus.* 1134F; také níže v textu kapitoly, s. 19.

<sup>33</sup> Rozložení intervalů by mohlo být i odlišné: u diatonického rodu by možné pracovat také s posloupnostmi  $1 - \frac{1}{2} - 1$  a  $1 \frac{1}{2} - 1 - 1$  a stále by tím nebyl porušen rodový charakter, protože intervaly, které ho určují, by zůstaly zachovány. Černý (2006, s. 25) bez odkazu uvádí, že tyto posloupnosti jsou u některých teoretiků doloženy a že je praxe nepochybně znala, jakkoli vzhledem k rozložení intervalů nenesly jméno fryžský nebo lýdský. Černého tvrzení se mi však v originálních hudebně-teoretických textech nepodařilo ověřit.

rodů na systému *tonů* závislá, získáme nejen nejnížší možnou hranici jejich paralelního užívání, ale také zrodu pojmu hudebního rodu jako takového. Závislost na systému *tonů* však nevylučuje možnost klást genezi hudebního rodu i k pozdějšímu datu do doby, kdy už byl systém *tonů* natolik ustálen, aby se začaly hledat další prostředky k jeho obohacení, za něž se hudební rod bezpochyby dá považovat.

Aristoxenos, nejstarší dochovaný hudební teoretik, který pojednává o hudebním rodě, ve svých *Základech harmonie* uvádí, že teoretikové před ním se nezabývali jiným hudebním rodem než *enharmonikou*, protože nebyli kvůli naprosté neinformovanosti o *odstínech*<sup>34</sup> schopni zbývající dva rody dostatečně popsat (*Harm.* 44.10-45.1). Jinde ve spisu (*Harm.* 24.20-24) pak předkládá časovou posloupnost jednotlivých rodů a označuje za nejstarší *diatoniku* a *enharmoniku* za nejmladší. Vzhledem k tomu, že *enharmonický* rod předpokládá čtvrttónové postupy, a vyžaduje tak pokročilý stupeň hudebnosti, je vývoj od *diatoniky* přes *chrómatiku* k *enharmonice* z našeho pohledu naprosto logický a snadno se s Aristoxenem shodneme.

Také autor dialogu *Περὶ μουσικῆς* v otázce hudebního rodu přichází se dvěma zajímavými hypotézami. Na začátku 11. kapitoly Pseudo-Plútarchos (*Mus.* 1134F) vkládá Aristoxenovi do úst názor, že vynálezce *enharmonického* rodu byl mytický aulét<sup>35</sup> Olympos a že vše předtím bylo napsáno v *diatonice* nebo *chrómatice*. Rozhodně ze spisu vyplývá, že autor nebo spíše některý z jeho vzácných pramenů považoval *enharmoniku* za mladší než *chrómatiku*<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Cf. pozn. 31, s. 18.

<sup>35</sup> Termínem *aulétika* byla označována instrumentální hra na *aulos* nebo *diaulos* (dva auly spojené do jednoho, cf. Příloha 6, s. 228), dechový nástroj podobný modernímu hoboji; auly flétnového nebo klarinetového typu však patrně existovaly také. V antických pramenech se dále setkáváme s pojmem *aulódie*, který označoval sólový zpěv za doprovodu aulu nebo diaulu. Aulét byl tedy hráčem na *aulos* nebo *diaulos*.

<sup>36</sup> Ps.-Plut. *Mus.* 1137E „Τὸ δὲ χρῶμα ὅτι πρεσβύτερόν ἐστι τῆς ἀρμονίας, σαφές. δεῖ γὰρ δηλονότι κατὰ τὴν τῆς ἀνθρωπίνης φύσεως ἔντευξιν καὶ χρῆσιν τὸ πρεσβύτερον λέγειν·“

To by se ostatně shodovalo nejen s tím, co máme doloženo v Aristoxenových *Základech harmonie*, ale také s předpokladem původního pentatonického<sup>37</sup> ladění *lyr* a *kithar* (cf. Příloha 7, s. 229), v němž měly chybět struny pro *parhypatai* a *tritai*<sup>38</sup>. Tato hypotéza, kterou ve dvacátých letech 20. století vyslovil C. Sachs (1923/1924), si mezi moderními hudebními vědci (Gombosi 1939, ss. 18-19; Černý 2006, s. 31 aj.) získala přízeň, protože vysvětluje některé praktiky řeckých hudebníků, které se z našeho pohledu mohou jevit jako zvláštní. Řekové totiž měli ve zvyku, pro nás naprosto nelogicky, vyjmenovávat své „stupnice“ odshora<sup>39</sup>. Pentatonické ladění by tuto nelogičnost vysvětlovalo, protože při postupu zdola mohlo být původně, než byly vlivem rozvinutí tetrachordálního cítění doplněny zbývající struny do oktávy, problémem „stupnice“ vyjmenovat kvůli malé tercii mezi dvěma spodními strunami<sup>40</sup>. Druhým důvodem pro přijetí pentatoniky jsou pak *triady*<sup>41</sup> dochované notace, které patrně odrážejí starý úzus hry čtvrttónů a půltónů hmatem na téže struně, protože samostatná struna pro ně vlivem pentatoniky chyběla.

Pokud Sachsovu hypotézu přijmeme, pak dvě nejnižší struny tetrachordu *mesón* tvořily již zmíněný interval malé tercie<sup>42</sup>, která, jak jsme se přesvědčili výše<sup>43</sup>, je také součástí *chrómatického* rodu. Důležitější z hlediska vývoje *chrómatiky* je však malá tercie, která vznikala v tetrachordu přidaném<sup>44</sup> shora. Celý tón mezi *mesé*, ústředním

<sup>37</sup> Pentatonika je stupnice o pěti různých tónech, např. c – d – e – g – a – c', která se vyznačuje tím, že neobsahuje interval malé sekundy, ale pouze z hlediska intonace snazší intervaly malé tercie a velké sekundy. Cf. pozn. 48, s. 22, o bluesové pentatonice.

<sup>38</sup> Pro *parhypatai* a *tritai* cf. komentář ke kapitole 6, s. v. *nomenklatura tónů*, ss. 113-116.

<sup>39</sup> Jedná se o praxi nejstarších hudebních teoretiků ještě z doby před Aristoxenem, mezi něž patří např. Archýtás z Tarentu (cf. oddíl 2. 1 *Historický a myšlenkový kontext díla*, s. 32; pro Archýtovy vývody cf. Ptol. *Harm.* 30.9-31.18). Již Aristoxenos však používá sestupné i vzestupné řazení tónů podle potřeby (cf. pozn. 323, s. 188). Aristides Quintilianus pravidlo sestupného řazení tónů v tetrachordu či „stupnici“ opouští zcela.

<sup>40</sup> Navržené schéma ladění by tedy bylo např. d' – c' – a – g – e.

<sup>41</sup> Cf. pozn. 53, s. 24.

<sup>42</sup> Cf. pozn. 40, s. 20.

<sup>43</sup> Pro různé rodové varianty dórské *harmonie* cf. výše v textu kapitoly, s. 18.

<sup>44</sup> Pro rané stadium předpokládám užití pouze tetrachordu *mesón* a k němu přidaného horního tetrachordu tak, aby struna *mesé* tvořila centrum systému. Ať byl tento svrchní tetrachord navázán spojitě (*synémmenón*) nebo

tónem tradičního stylu<sup>45</sup>, a v závislosti na volbě napojení tetrachordu dole nebo nahoře položenou sousední strunou mohl být snadno hmatem na této struně rozdělen na dva půltóny, čímž by vznikla požadovaná posloupnost *chrómatického* rodu  $1\frac{1}{2} - \frac{1}{2} - \frac{1}{2}$ . Určitý problém může působit absence celého tónu pod dolní malou tercií pentatonického ladění, který by rozdělením poskytl dva půltóny k vytvoření stupnice v *chrómatickém* rodě. Avšak geneze *chrómatického* rodu byla určitě postupným procesem a mohla být iniciována právě *chrómatickým* tetrachordem vzniklým výše uvedeným postupem v horní polovině pentatoniky.

Spolu s přijetím hypotézy o pentatonickém ladění lyry je však nutné přijmout i existenci původního pentatonického hudebního cítění řeckého národa. V počátcích je totiž potřeba počítat pouze s tóny na prázdných strunách, protože odvozování půltónů nebo čtvrttónů hmaty na téže struně vyžaduje již pokročilejší hráčskou techniku. Kdyby ale hudební cítění řeckých hudebníků bylo původně jiné než pentatonické, neumím vysvětlit, proč by používali právě toto ladění. Předpoklad tetrachordálního systému pod pentatonickým laděním by totiž současně vyžadoval okamžitou schopnost hmatové hry, kterou bychom však očekávali až po určité době, kdy se vyvine pokročilá hráčská technika. Tetrachordální systém pod pentatonickým laděním by přicházel v úvahu jedině tehdy, kdybychom se mohli spolehnout na svědectví o existenci tří- a čtyřstrunných lyr, jejichž užíváním a vývojem v nástroje vícestrunné by se vyvinul i hmatový systém. Zprávy o nástrojích s málo strunami jsou totiž poměrně

---

nespojité (*diezeugmenón*), nabízelo pentatonické ladění interval velké tercie hned dvakrát: v sekvenci  $d' - \underline{c'} - a - \underline{g} - e$  s tetrachordem *synémmenón* stejně jako  $d' - h - a - \underline{g} - e$  s tetrachordem *diezeugmenón*. Je ale potřeba vzít v úvahu, že přijmeme-li pentatoniku jakožto základ systému ladění, a tím pádem i hudebního cítění, pak se musíme vzdát systému tetrachordů, protože ten je až vývojově pokročilejší. Rozbor zde uvádím jen pro větší názornost výkladu a ve snaze propojit výklad s doklady, které nacházíme u řeckých teoretiků. Z hlediska pentatoniky jsou však tetrachordy *synémmenón* a *diezeugmenón* irelevantní; tetrachord *diezeugmenón* o to více, že obsahuje citlivý tón (v našem schématu pojmenován jako *h*), který je bezpůltónové pentatonice, o níž pro toto stadium řecké hudby hovořím, cizí.

<sup>45</sup> *Mesé* představovala v tradiční hudbě základní tón tóniny a centrální tón skladby, kolem něž se měla stále pohybovat její melodie. Až později s vývojem modulací byl tento princip přes nemalý odpor konzervativců opuštěn. Cf. také pozn. 11, s. 12; pro centrální postavení *mesé* cf. komentář ke kapitole 6, s. v. *nomenklatura tónů*, ss. 113-116.

mlhavé a nejisté a nepomáhají ani ikonografická vyobrazení, protože ta mohou být odrazem umělcovy licence a nemusejí podávat důkaz o tom, že se spíše než pět strun používaly čtyři nebo tři (cf. Příloha 8, s. 230).

Určitou jistotu co do počtu strun máme až u sedmistrunné lyry, která je v řeckých textech zastoupena nesčetněkrát. Její vynález je přisuzován hudebníkovi 7. stol. př. Kr. Terpandrovi z Lesbu, který měl k původním údajným čtyřem strunám přidat další tři (Strab. *Geogr.* 13.2.4.20; Plin. *Nat. Hist.* 7.204). Zároveň je ale označován za vynálezce dórské *nété* (Ps.-Arist. *Probl.* 920a17; Ps.-Plut. *Mus.* 1140D), což by mohlo odrážet skutečnost, že vlastně nepřidal tři struny, jak patrně podle Strabóna udává poměrně pozdní svědek Plinius Starší, ale pouze jednu. Vynález sedmistrunné lyry mu však upřít nelze (Ps.-Plut. *Mus.* 1141C9; Cleonid. *Isag.* 12.1), a tak přidal-li strunu pouze jedinou, musel mít k dispozici šest strun. Přijmeme-li předpoklad původní pentatoniky, mohla být v závislosti na genezi *chrómatického* rodu, pentatonikou takřka předem naznačeného, tou šestou strunou velká spodní sekunda<sup>46</sup>. Nikde totiž není psáno, že původní pentatonika musela být doplněna právě těmi dvěma citlivými tóny<sup>47</sup> zbývajících do diatonické oktávy, jak na základě srovnání s vývojem jiných kultur<sup>48</sup> předpokládá většina badatelů. Řecká hudba vykazuje některé rysy, které nemají jinde obdoby<sup>49</sup>, a proto se mi jakýkoli nestandardní postup nejeví jako nemožný. Přesto je

---

<sup>46</sup> Tedy např.  $d' - \underline{c' - a - g - e} + d$ ; rozdělením velké sekundy  $a - g$  na  $a - gis - g$  a  $e - d$  na  $e - dis - d$  získáme dva spojitě chrómatické tetrachordy:  $d' - \underline{c' - a - gis - g} - e - dis - d$ . Pro pravděpodobnější vývoj však cf. s. 25nn.

<sup>47</sup> Citlivý tón je takový tón ve stupnici, který má vlivem půltónového intervalu, který leží mezi ním a jedním z jeho sousedních tónů, klesající nebo stoupající tendenci. Tato tendence je dána tím, zda zmíněný o půltón vzdálený tón leží nahoře nebo dole od citlivého tónu. V C dur jsou těmito citlivými tóny tón  $f$  a  $h$ , z nichž první je klesající směrem k tónu  $e$ , druhý stoupá k tónice  $c$ . Zjednodušeně řečeno je tedy citlivost tónu způsobena jeho půltónovou vzdáleností od některého jeho sousedního tónu.

<sup>48</sup> Např. černošská blues pentatonika byla vlivem působení evropské hudby tímto způsobem zkompletována do oktávy. Černošští hudebníci mají však stále tendenci tyto citlivé tóny intonovat o něco níže, než jak žádá „čistá“ evropská intonace. Tyto tzv. bluetóny dávají černošské hudbě její charakteristický a nezaměnitelný styl.

<sup>49</sup> Právě klasifikace hudebního rodu a jeho praktické užití představuje něco, s čím se např. v moderní hudbě nesetkáváme, leda bychom hledali paralelu ve třech typech mollové stupnice. V praxi se však víceméně používá jen mollová harmonická, která vykazuje případný „rodový“ rozdíl od mollové aiolské jen ve svrchním

pravda, že řecká hudební nomenklatura pracuje s termíny, které pravděpodobně vypovídají i o způsobu ladění lyry. Termíny διὰ πέντε a διὰ πασῶν neoznačují nic jiného než intervaly získané postupem přes pět strun a přes všechny struny, které je v moderní terminologii na základě kontextu, v němž se vyskytují, nutné ztotožnit s kvintou a oktávou<sup>50</sup>. Je tedy evidentní, že v době vzniku řecké hudební terminologie muselo být v praxi ustáleno diatonické ladění lyr, které z předpokládané původní pentatoniky získáme nejspíše právě jen doplněním dvou citlivých tónů. To však přesto nevylučuje předchozí dominanci *chrómatického* rodu, byť pentatonické ladění pohodlně neposkytovalo celé dva tetrachordy stupnice, ale pouze jeden. Kdyby se však melodie měla pohybovat jen kolem centrálního tónu, jak máme dosvědčeno ještě pro tradiční hudbu klasického období, mohlo by pentatonické ladění odrážet prostě jen ranou fázi *chrómatiky*, jejíž geneze se dokončila spolu s doplněním citlivých tónů do diatonické<sup>51</sup> oktávy, protože schopnost manipulace se sedmi nebo osmi strunami samozřejmě předpokládá i umění některé struny vynechat.

Aristoxenos považoval za nejstarší *diatoniku* a jeho výrok, že se před ním nikdo nezabýval *diatonikou* ani *chrómatikou*, ale že všichni popisovali pouze *enharmoniku*<sup>52</sup>, vypovídá pouze o tom, že v historické době před Aristoxenem, kdy podle slavného muzikologa měli autoři psát také o zbývajících dvou rodech, byla módní skladba v *enharmonickém* rodě. Aristoxenos tím tedy v žádném případě nevylučuje jejich existenci, ale spíše podává svědectví o tom, že autoři necítili potřebu o těchto dvou rodech pojednávat, protože se jednoduše zrovna běžně nepoužívaly.

---

tetrachordu, mollová melodická se zase od aiolské liší pouze durovým svrchním tetrachordem při postupu nahoru. Všechny tři typy mollové stupnice se tedy ve spodním tetrachordu intervalově shodují, kdežto starořecký hudební rod zasahoval celé tónové spektrum oktávy.

<sup>50</sup> Čekali bychom, že se oktáva bude nazývat διὰ ὀκτώ, zvlášť když víme, že tradiční hudba archaické a klasické doby nejčastěji užívala sedmistrunnou lyru, a pak by pojmenování διὰ πασῶν logicky mělo označovat septimu. Tento rozpor vysvětlují Ps.-Aristotelova *Problémata* 920a14-19: „Διὰ τί διὰ πασῶν καλεῖται, ἀλλ' οὐ κατὰ τὸν ἀριθμὸν δι' ὀκτώ, ὥσπερ καὶ διὰ τεττάρων καὶ διὰ πέντε; ἢ ὅτι ἐπὶ τὰς ἡσαν αἱ χορδαὶ τὸ ἀρχαῖον, εἴτ' ἐξελὼν τὴν τρίτην Τέρπανδρος τὴν νήτην προσέθηκε, καὶ ἐπὶ τούτου ἐκλήθη διὰ πασῶν ἀλλ' οὐ δι' ὀκτώ· δι' ἐπὶ γὰρ ἦν.“

<sup>51</sup> O možném odlišném doplnění citlivých tónů však cf. později s. 25nn.

<sup>52</sup> Cf. výše, s. 19.

Módní trend *enharmonického* rodu ve století předcházejícím době Aristoxenově možná dosvědčuje i dochovaný notační systém. C. Sachs (1968, s. 206) vyvozuje z *triad*, tedy z trojice identických, pouze pootočených znaků (cf. Příloha 9, s. 231)<sup>53</sup>, které patrně naznačovaly postup o čtvrttón<sup>54</sup> získaný hmatem na téže struně, že řecká instrumentální notace byla velmi vhodná pro *enharmonický* rod. Čtvrttón neboli *enharmonická diese* se totiž v žádném jiném rodě nevyskytuje, a hra např. v *diatonickém* rodě by tak často vyžadovala skoky až přes čtyři znaky. Protože se však vznik instrumentální notace klade na přelom 6. a 5. stol. př. Kr. a její postupný vývoj do průběhu 5. století, máme zde také nepřímý sdělen důvod, proč před Aristoxenem nikdo nepojednával o jiném rodě než o *enharmonice*.

Hudba 5. stol. př. Kr. už byla na dostatečné úrovni, aby čtvrttónové postupy dokázala uvést do praxe. Avšak ani geneze *enharmoniky* patrně nebyla přímá. Druhá slíbená<sup>55</sup> Pseudo-Plútarchova hypotéza totiž vypovídá o archaickém užití *enharmonického* rodu a udává, že původně neměl *pyknon*<sup>56</sup>, ale že se realizoval pouze

<sup>53</sup> Jsou označeny hranatou svorkou po pravé straně instrumentální notace. Tyto *triady* jsou podle Sachse (1923/24, 1968) a Gombosiho (1939) dokladem pentatonického ladění i sedmistrunných lyr, protože předpokládají místo *parhypatai* a *tritai* hmat na téže struně. Kdybychom však přijali pentatonické ladění i pro sedmistrunné lyry až do poloviny 5. stol., pro kterou máme svědectví o dalším zvětšování počtu strun, rozsah těchto lyr by překročil jednu oktávu. To bychom těžko sloučili se skutečností, že Řekové interval oktávy označovali termínem διὰ πᾶσων, tedy „přes všechny struny“, ale také bychom prakticky popřeli důvod, proč bylo pentatonické ladění v řecké hudbě předloženo k diskusi: sekvence sedmi strun laděných pentatonicky tak, aby pozdějším doplněním do diatoniky pokrývala tetrachord *mesón* a *synémmenón*, by musela být g' – e' – d' – c' – a – g – e, tím by však byla z obou stran uzavřena malou tercií a argument, že Řekové jmenovali své stupnice sestupně z důvodu absence druhé nejnižší struny, by jaksí vyzněl do prázdna, protože by na stejnou potíž naráželi i postupem shora.

<sup>54</sup> Bohužel se zdá, že *triady* se používaly i pro půltónový postup v *chrómatickém* rodě, a proto je pro nás někdy při interpretaci dochovaných notačních zápisů těžké určit, zda skladatel skladbu mínil v *enharmonickém* nebo *chrómatickém* rodě. Jak uvádí Černý (2006, s. 39), volba mezi *enharmonikou* nebo *chrómatikou* musela být záležitostí dobové konvence.

<sup>55</sup> Cf. s. 19, kde předesílám, že Pseudo-Plútarchos v souvislosti s hudebním rodem přichází se dvěma hypotézami.

<sup>56</sup> Jedná se trojici nejnižších not v tetrachordu, jejichž součtem získáme interval menší než interval ve zbytku tetrachordu. *Pyknon* existovalo tedy pouze v *enharmonice* (velká terciie = 2 > dvě diese = ½ tón) a *chrómatice* (malá terciie = 1 ½ tónu > dva půltóny = 1 tón), *diatonický* rod *pyknon* neměl (tón = 1 < tón + půltón = 1½).



v podobě velké tercie a půltónu (Ps.-Plut. *Mus.* 1135B). Čvrttónový postup je skutečně natolik složitou záležitostí, že je jeho vytvoření nutné klást až do doby, kdy řecká hudba prošla zkušeností minimálně jednoho dalšího hudebního rodu a začala na poli artificiální hudby hledat nové postupy.

Z dochovaných notačních zápisů a možná i ze skutečnosti, že Alýpios, u kterého máme zachován systém řecké notace, jmenuje na prvním místě *diatoniku* a pak teprve *chrómatiku* a *enharmoniku*, jako by je chápal jako rody odvozené, vyplývá, že se postupně mezi ostatními rody prosadila *diatonika*. Viděli jsme také, že podobně i Aristoxenos (*Harm.* 25.1) považoval za nejstarší rod právě *diatoniku* jakožto rod blízký lidské přirozenosti, tedy patrně nejjednodušší. V Aristoxenově době však řecká hudební historie znala všechny tři rody, a z muzikologova pohledu se tedy ve srovnání s ostatními dvěma rody jevila *diatonika* jako nejsnazší.

Ze zorného úhlu pentatoniky, jejíž existence na počátku dějin řecké hudby má takřka nevyvratitelná odůvodnění<sup>57</sup>, je ale jednoznačně snadnějším procesem vznik *chrómatiky* nebo i zárodečné *enharmoniky*<sup>58</sup> než *diatoniky*, a tak se nabízí myšlenka, že původní pentatonika snad byla doplněna tóny typickými pro *chrómatický* rod, což by vlastně předpokládalo pouze *fis* místo *f*<sup>59</sup> ve spodním pentatonickém hiátu<sup>60</sup>. Toto ladění sedmistrunné lyry by pak bylo naprosto vhodné k vývoji obou zbývajících rodů

---

<sup>57</sup> Cf. s. 20nn.

<sup>58</sup> Cf. s. 24nn. o údajném archaickém užití *enharmonického* rodu podle Pseudo-Plútarcha (*Mus.* 1135B).

<sup>59</sup> Stále pracuji s arbitrárně stanovenými tóny pro dórskou *harmonii*, která, jak víme, tvořila systém *tonů*, na jehož základě se pojem rodu definuje. Je však potřeba vzít v úvahu, že předpokládaný zrod *chrómatiky* z původní pentatoniky musel být časově výrazně starší než geneze jednotlivých *harmonii* a jejich následné seřazení do systému, který vůbec nemusel být *diatonický*, jako u římských teoretiků, ale mohl být *chrómatický* (cf. komentář ke kapitole 8, s. v. *další dělení tetrachordu*, ss. 122-123, pro tzv. druhý notační zápis údajných Platónových nesouvislých tónových systémů). Až později také muselo dojít k vyčlenění dórské *harmonie* jakožto jediné „stupnice“ systému *tonů* (5. stol.). Důležitý je proto pouze poměr intervalů mezi jednotlivými tóny. Domnívám se však, že konkrétní tóny jsou pro jasnější představu smysluplnější.

<sup>60</sup> Tato rekonstrukce by se dobře shodovala i se svědectvím, které máme o novátorské činnosti Terpandrově. Jak bylo uvedeno výše (cf. s. 22), Terpandros údajně přidal k původní čtyřstrunné lyře další tři struny, vyňal však strunu *tritē* (c) a dodal dórskou *nētē* (e') a současně rozsah jeho lyry zaujímal interval oktávy. Nemáme sice jasné zprávy o počtu strun před klasickou Terpandrovou sedmistrunnou lyrou, ale vezmeme-li pět strun pentatoniky, dostaneme následující systém ladění: e' – d' – (c) – h – a – g – fis – e.

poté, co by se ustálil systém *tonů* a praxe by hledala obměny k diverzifikaci tónového spektra. Ustálení systému *tonů* jsme stanovili na počátek 5. stol. př. Kr. a na základě jiných vývodů jsme označili 5. století za éru *enharmoniky*. Kdybychom zároveň přijali domněnku, že pentatonika byla doplněna tímto netypickým způsobem, překlenují bychom nepřesvědčivou fázi *diatoniky* v počátcích užívání sedmistrunných lyr<sup>61</sup>. Její vznik by takto bylo možné posunout do mnohem pozdější doby, rozhodně však ne do počátků geneze instrumentální notace, která byla, jak jsme uvedli výše, vhodná spíše pro *enharmoniku* a *chrómatiku*. Časová posloupnost jednotlivých rodů by tak byla následující:

1. *chrómatika* jako přímá následovnice pentatoniky,
2. *enharmonika*, vyvinutá na základě zkušenosti *chrómatiky* během 5. st. př. Kr.,
3. *diatonika*, již Aristoxenos považoval za základní.

Aristoxenovy důvody pro původnost *diatoniky* totiž mohly být motivovány tím, že na rozdíl od předchozích období řecké hudební historie se v jeho době začal v hudbě prosazovat nejmladší z hudebních rodů, který se ze synchronního pohledu opravdu jeví jako nejjednodušší, a proto logicky nejpůvodnější.

Nejstarší dochované notační zápisy Eurípidových tragédií jsou bohužel velice porušené, a tak mnohdy nabízejí různočtení notačních znaků umístěných nad textem, a tedy i různý výklad toho, v jakém hudebním rodě skladatel hudbu napsal. Ze znaků, které jsou nesporné, však vyplývá, že autor jednoznačně pracoval s *triadami* instrumentální<sup>62</sup> notace, takže moderní muzikologové porůznu přepisují oba dochované zlomky buď *enharmonicky* (Černý 2006, ss. 306-307), nebo *chrómaticky* (Mathiesen 1999, ss. 112-113; 117-118, Příloha 1 a 2, ss. 223-224), cizí tóny pak interpretují jako kombinaci s *diatonickým* rodem. Pokud je tato interpretace správná, podává také důkaz o užívání *diatoniky* v druhé polovině 5. stol. př. Kr., aniž by tak vylučovala dominanci *enharmoniky* v 5. stol. př. Kr., protože Eurípides byl znám

---

<sup>61</sup> Cf. výše s. 22.

<sup>62</sup> Zlomek *Ífigenie z Aulidy* je problematický i z toho důvodu, že užívá instrumentální notaci nad textem tragédie, kde by měla stát notace vokální. West (2005, s. 297) tento rozpor vykládá tak, že se melodie pohybuje v tak vypjatých polohách, že bylo třeba užít instrumentální notace tam, kde už vokální nedostačovala.

jakožto velký hudební experimentátor a za svého života se skutečného uznání nedočkal, takže nemůžeme očekávat, že se jeho postupy staly hned běžnými.

Aristoxenos (*Harm.* 1.23) s lítostí zaznamenává informaci o ústupu „nejkrásnějšího z rodů“, tedy *enharmoniky*<sup>63</sup>, ve prospěch jednodušší *chrómatiky*. *Enharmonika* tak ve světle naší teorie vypadá jakožto výtvar vyumělkovaného stylu 5. stol. př. Kr., který byl brzo opět nahrazen přirozenější *chrómatikou*. Dochované notační zápisy dosvědčují, že během hellénismu se používaly dva hudební rody, kterými byly po ústupu *enharmoniky* *chrómatika* a *diatonika*. Naposled jmenovaný hudební rod také vyšel ze staletého souboje rodů vítězně, protože notační zápisy z římské doby jsou až na výjimky<sup>64</sup> obvykle interpretovány v *diatonickém* rodě. Ústup *chrómatiky* mohl být zpomalen právě skutečností, že strunné nástroje byly dlouho laděny podle schématu navrženého výše<sup>65</sup>, tedy *chrómaticky*.

#### 1. 4 Metrum versus hudební rytmus

Už v nejstarších dochovaných notačních zápisech pozorujeme jev, jehož výsledkem byla tendence odklonu hudebního rytmu skladby od metra zhudebněného básnického textu.

5. stol. př. Kr., do nějž také spadají dva nejstarší dochované zlomky, bylo dobou velkých hudebních inovací a intelektuálního souboje mezi zastánci tradičních přístupů a hudebními novátory, kteří se nebáli veřejnosti předložit výsledky své inspirace, jimiž byly zpravidla praktiky do té doby neslýchané. Vynálezci těchto nových postupů si vysloužili halasnou kritiku svých současníků, ať už se jednalo o zavádění dalších

---

<sup>63</sup> Cf. také Theo Sm. *De Vutilitate mathematicae* 55.15-56.4; Ps.-Plut *Mus.* 1145A.

<sup>64</sup> Odlišně čte tyto zlomky ČERNÝ, M. K. 2006, *Hudba antických kultur*, Praha, Academia, ss. 330-340.

<sup>65</sup> Cf. pozn. 60, s. 25.

strun<sup>66</sup> a následkem toho nadužívání modulací, nebo o používání sekvencí malých intervalů<sup>67</sup>.

Mezi inovace tohoto druhu patří vedle modulací a následné skladby v extrémních polohách především melisma<sup>68</sup>. V dochovaných zlomcích z Eurípidových her se melisma vyskytuje třikrát<sup>69</sup>, a to skoro jen náznakem, zdá se ale, že spolu s opakováním slov<sup>70</sup> patřilo k básníkovým oblíbeným vyjadřovacím prostředkům, lze-li tak soudit z bezpochyby přehnaného, nicméně věrohodného svědectví Aristofanova<sup>71</sup>. V podobě, jak nám ho předkládá Aristofanés,

---

<sup>66</sup> Ke starodávné Terpandrově sedmistrunné lyře přidal čtyři další struny Tímotheos z Miletu (†360 př. Kr.), vedle Eurípida jedna z nejkontroverznějších postav řecké hudební historie. Dochovaný zlomek jeho nomu *Peršané* sice bohužel postrádá hudební notaci, i tak však svědčí o Tímotheově velké hudební invenci. Střídání meter a bohaté užití sykavek v pasáži o rozbouřeném moři (*fr.* 15.3.94-109) napovídá o skladatelově schopnosti využít možností metriky a jazyka k vytvoření autentického dojmu z předváděné hudby. S expresivitou lze počítat i pro jeho skladebný styl, který on sám označoval za nový (*fr.* 20.1-5: „οὐκ αἰείδω τὰ παλαιά, καινὰ γὰρ ἀμὰ κρείσσω· νέος ὁ Ζεὺς βασιλεύει, τὸ πάλαι δ' ἦν Κρόνος ἄρχων· ἀπίτω Μοῦσα παλαιά.“) a jež jeho odpůrci nazývali „efektním a přízemním, protože jeho cílem bylo dosažení velkého výdělku“ (Ps.-Plut. *Mus.* 1135D). Cf. také Ps.-Plut. *Mus.* 1132E; Paus. 3.12.10. Dvanáctou strunu údajně přidal skladatel díthyrambů Melanippidés z Mělu (Ps.-Plut. *Mus.* 1141C-E; Pherecr. *Cheirón*; *fr.* 145, CAF I, s. 188, ed. Kock).

<sup>67</sup> Přisuzováno taktéž Tímotheovi ve zlomku Ferekratova *Cheiróna* (cf. pozn. 66), a jeho současníku Filoxenovi (Aristoph. *fr.* 641, CAF I 551, ed. Kock).

<sup>68</sup> Melisma je princip rozdělení jedné slabiky na dva a více tónů, což je sice zajímavý hudební prostředek, může však vážně narušit plynulý tok textu a vést k jeho nesrozumitelnosti, je-li užíváno přespříliš. Cf. Příloha 10, s. 232.

<sup>69</sup> Cf. Příloha 1, s. 223: - χρυ - na druhé osnově a τα - ἄς na čtvrté osnově; Příloha 2, s. 224: ω - ὦς na šesté osnově.

<sup>70</sup> Také opakování slov vypovídá o tendenci klást důraz na hudební linku spíše než sledovat význam textu, protože zatímco děj se neposunuje dále, hudba se může rozvinout a opakující se slova melodicky obměnit. Eurípidés tohoto prostředku zjevně používal rád (cf. *Med.* 111-112 „ἐπαθον τλάμων ἔπαθον μεγάλων ἄξι' ὀδυρμῶν.“; *Iph. Aul.* 1290 „δαῖος ἐλέγετ' ἐλέγετ' ἐν Φρυγῶν πόλει“; *Orest.* 162 „ἄδικος ἄδικα τότ' ἄρ' ἔλακεν ἔλακεν“; 339 „κατολοφύρομαι κατολοφύρομαι...“ aj.), čehož si nemohl nevšimnout Aristofanés, který pak tento Eurípidův postup parodoval ve svých *Žábách* (1352-1355): „Ὁ δ' ἀνέπτat' ἀνέπτat' ἐξ αἰθέρα κουφοτάταις περύγων ἀκμαῖς, ἐμοὶ δ' ἄχε' ἄχεα κατέλιπε, δάκρυα δάκρυά τ' ἀπ' ὀμμάτων ἔβαλον ἔβαλον ἃ τλάμων.“


<sup>71</sup> Cf. Aristoph. *Ran.* 1314 a 1348, kde si autor při parodii Eurípidova stylu dvakrát v jednom oddíle hraje se slovesem ἐλίσσειν: „αἶ θ' ὑπωρόφιοι κατὰ γωνίας εἰεἰεἰεἰεἰλίσσετε δακτύλοις φάλαγγες ἰσότονα πηνίσματα,

v Eurípidových textech postrádajících notaci melisma nenajdeme, protože patřilo k čistě hudebním způsobům vyjádření a nebylo součástí básnického metra. To ostatně naznačuje i Aristofanés ve verši 1314, kde melisma natolik prodlouží sloveso ἐλίσσειν, že zcela naruší textový rytmus. Porovnáme-li však hudební rytmus notačních zápisů Eurípidových her a jejich básnické metrum, zjistíme, že se opravdu na mnoha místech liší.

Zlomek *Ífigenie v Aulidě* (784-792) nabízí následující metrické schéma:

μήτε ἐμοὶ μήτε ἐμοῖσι τέκνων...	— υ υ — / — υ υ — / υ — —
οἶαν αἱ πολύχρυσοι Λυδαὶ καὶ..	— υ — υ / — — — / — — —
τάδε ἐς ἀλλήλας· Τίς ἄρα με...	υ υ υ — / — — υ / υ υ υ
τὰς γὰρ πατρίας ὀλομένας...	— — — / υ — υ υ υ —

Rozborem hudebního rytmu skladby<sup>72</sup> (cf. Příloha 1, s. 223) vypočítáme mnohé odchylky:

	— υ υ — / — υ υ — / υ — —
	υ / — — — / — — —
	υ υ υ — / — — υ / υ υ υ
	— — — / υ — υ υ υ —

Vedle nesrovnalostí způsobených dloužením nebo dělením slabik vlivem melismatu jsou to však mnohdy odchylky ve prospěch metra básnického textu, jako ve

κερκίδος ἀοιδοῦ μελέτας...“ (Ran. 1313-1316); „Ἐγὼ δ' ἂν τάλαινα προσέχουσ' ἔτυχον ἐμαυτῆς ἔργοισι, λίνου μεστὸν ἄτρακτον εἰειελίσσουσα χεροῖν κλωστήρα ποιοῦσ'...“ (Ran. 1345-1349).

<sup>72</sup> V tomto rozboru vycházím převážně z Mathiesena (1999, ss. 112-120), který obdobný výklad předkládá k podpoření závěru, že sborová lyrika vyžaduje k svému úplnému pochopení notační zápis, protože samotný rytmus skladby se v mnohém může od schématu naznačeného metrem lišit. V některých detailech metrického rozboru se však s autorem neshodují a teorii dále neaplikují pouze na sborovou lyriku.

verši 787, kde je slovo  $\Lambda\upsilon\delta\alpha\iota$  zhudebněno tak, aby rytmicky vytvářelo začátek bakcheje, jakkoli slabika  $\Lambda\upsilon$ - je přirozeně dlouhá. Naopak ve verši 789 hudba zase prodlužuje krátkou slabiku  $\tau\acute{\alpha}$ - ve slově  $\tau\acute{\alpha}\delta\epsilon$  a přizpůsobuje ho metru, které se tak více jeví jako složené z choriambů ( $— \cup \cup —$ ) a bakchejů ( $\cup — —$ ). Hudební prostředky mohly tedy u Eurípida nejen narušovat dané metrum básnické skladby, ale i ho dotvářet.

Zlomek *Oresta* (cf. Příloha 2, s. 224) je oproti *Ífigenii* pojat tradičněji. Lze to vypožorovat nejen z poměrně přísného dodržování dochmijského metra ( $\cup \cup \cup — \cup —$ ) i v rytmu hudební linky, ale také ze skutečnosti, že skladba nemoduluje a drží se v lýdském *tonu*. Přesto poslední dvě linky také vykazují oproti metru určité rytmické nepravidelnosti.

Připadala-li Aristofanovi Eurípidova technika melismatu podivná, na jeho obhajobu je potřeba uvést, že velký tragik patrně omezoval její užití pouze na přirozeně dlouhé slabiky<sup>73</sup>, jejichž rytmické rozdělení na dvě krátké doby metrum textu ještě nerozbíjí tak skandálně, jak naznačuje Aristofanés.

Mezi Eurípidem a dalšími uceleněji dochovanými notačními zápisy bohužel leží příliš velká časová mezera na to, abychom dokázali posoudit, kdy se technika melismatu stala běžnou. Oba delfské hymny (cf. Příloha 11 a 12, ss. 233-237) z poslední třetiny 2. stol. př. Kr. však pracují s melismatem nejen tak jako Eurípidés, tedy rozdělením přirozeně dlouhých slabik na kratší úseky, ale také slabik dlouhých polohou<sup>74</sup>. Notační zápisy z římské doby pak vykazují melisma i na slabikách krátkých<sup>75</sup>, což spolu s jiným dloužením a naopak krácením dlouhých slabik

<sup>73</sup> Dochované úryvky jsou bohužel příliš krátké a celkově tvoří jen torzovitý zlomek Eurípidovy tvorby. Tři použitá melismata však tuto tendenci jednoznačně vykazují.

<sup>74</sup> Např.  $\Delta\epsilon\epsilon\lambda\phi\acute{\iota}\sigma\iota\nu$  v 2. taktu 5. osnovy,  $\mu\alpha\alpha\nu\tau\epsilon\iota\epsilon\acute{\iota}\omicron\nu$  ve 4. – 5. taktu 6. osnovy,  $\lambda\omega\tau\omicron\delta\varsigma \beta\rho\acute{\epsilon}\mu\omega\nu$  ve 2. – 3. taktu 12. osnovy I. delfského hymnu aj.; pro 2. delfský hymnus cf. např.  $\alpha\acute{\alpha}\mu\pi\acute{\epsilon}\chi\epsilon\iota$  ve 3. taktu 12. osnovy aj.; cf. také *Seikilovu píseň* (Příloha 15, s. 241), která poskytuje melisma na  $\epsilon\acute{\epsilon}\sigma\tau\acute{\iota}$  a dlouhou dobu na polohou dlouhém  $\tau\acute{o}$  ve třetí osnově.

<sup>75</sup> Michigan papyrus 2958, cf. Příloha 10, s. 232. Melisma na krátké slabice se vyskytuje u  $\acute{\epsilon}\tau\iota$  ve 2. taktu 8. osnovy, u  $\acute{\alpha}\lambda\lambda\omicron\delta$  ve stejném taktu a u  $\acute{\alpha}\alpha\acute{\epsilon}\lambda\pi\tau\omicron\nu$  ve 3. taktu 7. osnovy. Přirozeně i polohou krátké slabiky jsou pak prodlouženy např. u  $\tau\acute{\alpha}\delta\epsilon$  v 1. taktu 9. osnovy a u  $\phi\acute{\iota}\lambda\tau\alpha\tau\epsilon$  v 1. taktu 4. osnovy.

modifikuje metrické schéma natolik, že se hudební rytmus od textového rytmu mnohdy osamostatňuje<sup>76</sup>.

Aristoxenovy *Základy rytmiky* fenomén melismatu nepostihují; možná to však není dáno neuceleností jejich dochování jako spíše tím, že ve 4. stol. př. Kr. se melisma doposud netěšilo takové oblibě jako ve stoletích následujících. Především římská doba, s výjimkou archaizujícího stylu období císaře Hadriána<sup>77</sup>, se z dochovaných notačních zápisů jeví jako éra poměrné volnosti hudebního rytmu ve vztahu k básnickému metru. Nevypovídají-li dochované notační zápisy pouze o menšinovém skladebném stylu a lze-li je navzdory jejich nečetnosti považovat za spolehlivý pramen, čekali bychom, že pozdní muzikologické texty, mezi něž spadá i dílo Aristida Quintiliana, budou fenomén odklonu hudebního rytmu od básnického metra odrážet.

---

<sup>76</sup> Cf. *ibid.*; 7. osnova a zhudebnění iambického οὐκ ἔστ' ἀέλπτου τέρσις.

<sup>77</sup> Z této doby máme dochovány Mesomédovy hymny, které svým charakterem rytmicky pravidelných a nemodulujících skladeb vypovídají o snaze oživit tradiční styl. Do stejné epochy ale spadá i Michiganský papyrus, který je stylově značně odlišný a po tom, co jsme slyšeli o vývoji melismatu, dobově logičtější než archaizující Mesomédovy hymny (cf. Příloha 13, ss. 238-239).

## **2. ARISTIDES QUINTILIANUS A JEHO SPIS PERI MÚSIKÉS**

### 2. 1 Historický a myšlenkový kontext díla

V době Aristida Quintiliana<sup>78</sup> měla za sebou starořecká muzikologie bezmála tisíciletou historii. Pozdní archaická a klasická doba nabízí hned čtyři badatelské školy, které se věnovaly studiu hudby. První z nich je škola pýthagorejská, jejíž tradice sahá patrně až do 6. století př. Kr. Sám zakladatel školy Pýthagorás je postava opředená mnoha mýty a také informace o nejstarších pýthagorejcích nejsou zcela bezpečné, protože pojednání pýthagorejských badatelů nemáme až na kusé zlomky v pozdních autorech<sup>79</sup> dochována. Pýthagorejská škola však proslula svým zájmem o matematiku a filozofii, což jsou také úhly pohledu, z nichž se pýthagorejci měli zabývat hudbou. Pýthagorejcům se tedy přisuzovala akustická měření matematických poměrů intervalů a v důsledku toho hledání paralel mezi zákony hudby a uspořádáním duše člověka i vesmíru. Z pozdějších autorů se dále např. dovídáme, že pýthagorejský učenec Archýtás z Tarentu (přelom 5. a 4. stol. př. Kr.) se věnoval studiu matematických středů (Porph. *in Harm.* 93.6-17)<sup>80</sup> i přesnému výpočtu *odstínů* hudebního rodu (Ptol. *Harm.* 30.9-31.18)<sup>81</sup> a že Filoláos z Krotónu (konec 5. stol. př. Kr.) považoval harmonii za jednotu a sjednocení věcí protikladných (Nicom. *Ar.* 2.19). Výklad učení o harmonii sfér nám zase zachovává Aristotelés ve spise *O nebi* (290b12nn.). Na předpokládanou pýthagorejskou teorii o duši<sup>82</sup> i o číselném

---

<sup>78</sup> Pro dataci spisu cf. oddíl 2. 3 *Autorství a datace spisu*, ss. 54-58.

<sup>79</sup> Cf. níže v textu o Archýtovi a Filoláovi.

<sup>80</sup> Pro matematické středy cf. pozn. 139, s. 46.

<sup>81</sup> Pro odstíny hudebního rodu cf. pozn. 31, s. 18.

<sup>82</sup> Např. Plat. *Phd.* 86b-86c3: „*Já se totiž, Sókrate, věru domnívám, že i tebe samého tohle napadlo, že pokládáme duši nejspíše za něco takového: naše tělo jak by bylo potaženo a drženo pohromadě teplem a studenem a suchem i vlhkem a takovými nějakými stavy a naše duše že je smíšení a harmonie právě těchto stavů, když jsou vespolek dobře a přiměřeně smíšený. Jestliže tedy duše je nějaká harmonie...*“ (př. F. Novotný, s. 45).



uspořádání duše vesmíru navázal Platón (*Tim.* 35b-36b), nauku o číselných poměrech intervalů přijal Aristotelés<sup>83</sup>, a možná také proto mají myšlenky přisuzované pythagorejčům ve starořeckých muzikologických spisech své neopomenutelné místo, Aristida Quintiliana<sup>84</sup> nevyjímaje.

Druhou skupinou muzikologů doby před Platónem byli *harmonikové*. Dopad bádání *harmoniků* na budoucí starořeckou muzikologii nebyl zdaleka tak značný jako vliv pythagorejců, a tak o nich máme jen kusé informace<sup>85</sup>. Aristoxenos<sup>86</sup> je považuje za své předchůdce, se kterými je však třeba polemizovat, protože svou pozornost soustřeďovali výhradně na teoretizování, aniž by brali v potaz možnosti zákonů hudby<sup>87</sup>. Zdá se tedy, že jakkoli měli s pythagorejci společná teoretická měření, přesto se svými postupy a cíli od nich patrně lišili, pokud od nich Aristoxenos, muzikolog zaměřený výhradně na popis fungujícího hudebního systému, očekával, že se s ním ve svých výkladech budou shodovat. Právě *harmoniky* má zřejmě na mysli i Platón v sedmé knize *Ústavy*, kde zmiňuje různé směšné postupy studia harmonie<sup>88</sup>. Z jistých zmínek však vyplývá, že se patrně jako první pokusili vyvinout systém notace<sup>89</sup>.

---

<sup>83</sup> Arist. *An. Post.* 90a18-25: „Co je souzvuk? Poměr čísel ve výšce nebo hloubce tónů. Proč je vysoký tón s hlubokým v souzvuku? Protože výška a hloubka jsou ve vzájemném číselném poměru. Může být souzvuk mezi hloubkou a výškou, je jejich poměr poměrem číselným? Uznáme-li, že je, tedy se ptáme: Jaký je to pak poměr?“ (př. A. Kříž, 1962, s. 76).

<sup>84</sup> Celá Aristidova třetí kniha navazuje na předpokládané pythagorejské učení o číselných poměrech duše člověka i celého univerza. Informace Aristides čerpal především z Platóna a Aristotela. Pro Aristidovu třetí knihu cf. oddíl 2. 2 *Struktura a obsah spisu Peri músikés*, ss. 46-47.

<sup>85</sup> Vedle Aristoxena zmiňuje *harmoniky* Pseudo-Plútarchův dialog *O hudbě* (1134D6), několik zmínek najdeme také v Plútarchových spisech. Odkazuje na ně také Aristotelés (*Top.* 107a16) a Porfýrios (*in Harm.* 23.8).

<sup>86</sup> Cf. níže v kapitole, s. 35nn. Pro Aristoxena cf. také oddíl 1. 1 *Prameny*, s. 11.

<sup>87</sup> Pro *harmoniky* cf. také pozn. 263 a 264, s. 176, a text kapitoly 5. 2 „*Harmoniá*“ *starých hudebníků*, k němuž tyto poznámky náležejí.

<sup>88</sup> Plat. *Resp.* 531a5-b1: „Bohové, jak směšné! pravil. Mluví ve svých termínech o jakýchsi zhuštěných tónech a přikládají k nim uši, jako by lovili zvuk od sousedů. Jedni tvrdí, že uprostřed dvou tónů mohou sluchem ještě zachytit jakýsi tón a že tento interval je ten nejmenší, podle něhož se dá měřit, druzí se zase hádají, že oba tóny již znějí stejně – a obě strany přitom zařadily uši před rozum...“ (př. R. Hošek, 1993, s. 341).

<sup>89</sup> Aristox. *Harm.* 49.1-3: „Ἄ δέ τινες ποιοῦνται τέλη τῆς ἀρμονικῆς καλουμένης πραγματείας οἱ μὲν τὸ παρασημαίνεισθαι τὰ μέλη φάσκοντες πέρας εἶναι τοῦ ζυγιέναι τῶν μελωδουμένων ἑκάστων...“

Třetí badatelský směr o hudbě představuje Platón a jeho následovníci. Viděli jsme, že velký filozof při popisu univerza i lidské duše navázal na nauku připisovanou pythagorejské škole<sup>90</sup>, avšak další stěžejní oddíl své filosofie pojednávající o teorii *éthosu*<sup>91</sup> převzal<sup>92</sup> od hudebníka a filosofa Damóna z Athén, o němž se opakovaně pochvalně vyjadřuje ve svých spisech (*Resp.* 400b; 424c; *Lach.* 180d; 197d). Platón se tedy hudbou zabýval především kvůli jejímu dvojímu filosofickému rozměru, i když je zjevné, že se vyznal i v hudební teorii a akustice<sup>93</sup>. Dokonale však filosofické a teoretické bádání o hudbě propojila až peripatetická škola.

Nemáme zprávy o tom, že by sám Aristotelés napsal ucelené dílo o hudbě, z jeho spisů je však patrné, že se hudbou zabýval z mnoha směrů. První úhel pohledu navazuje na Platónův *éthos* a důležitost hudební výchovy pro civilizovanou společnost. Aristotelés tomuto tématu věnuje zásadní oddíl svých *Politik* (1337b23-36; 1338a9-37; 1339a11-1342b34), kde také hudbě mj. přisuzuje schopnost katarze (1341b36-1342a15)<sup>94</sup>. Dále lze v Aristotelových spisech nalézt rozborů hudebních termínů, které často fungují jako vysvětlující příklady v rámci rozličných výkladů<sup>95</sup>. Zatřetí se Aristotelés zabýval fyzikálními příčinami hudby, tedy vznikem zvuku, jeho

---

<sup>90</sup> Cf. výše v kapitole, s. 32.

<sup>91</sup> Pro podrobný výklad o hudebním *éthosu* cf. komentář ke kapitole 6, s. v. *éthos*, s. 117.

<sup>92</sup> Patrně prostřednictvím Drakonta z Athén, který je uváděn jako Platónův učitel hudby a žák Damóna z Athén. Cf. také oddíl 1. 2 *Od harmonií k tonům*, s. 16.

<sup>93</sup> Znalost hudební teorie prokazuje Platón např. ve *Filébovi* 17d-e, o povaze šíření zvuku zase vykládá v *Tímaiovi* 79e-80b. Jakékoli hudebně-teoretické výklady či akustické výpočty jsou však v Platónových spisech vždy jen prostředkem k vyložení filosofických teorií, nikoli cílem.

<sup>94</sup> Tj. přisuzuje hudbě schopnost napravit duši posluchače navozením pocitů soucitu či strachu. Znovuprožitím těchto pocitů dochází ke katarzi duše, tedy očištění od reálných nežádoucích emocí. Aristotelés v této pasáži (1141b39-40) slibuje, že podrobněji („δ' ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον“) vyloží o katarzi v *Poetice*. V dochovaném textu *Poetiky* se katarze týkají pasáže 1449b26-8 a 1452b30nn. Slíbený obsáhlejší výklad se patrně nedochoval.

<sup>95</sup> Cf. např. *An. Post.* 90a14-23: „*Neboť ve všech těchto případech je zřejmé, že co to je a proč to je, je totéž. Co je zatmění Měsíce? Odnětí světla Měsíce tím, že Země jej zaclání. Proč je zatmění nebo proč se Měsíc zatemňuje? Protože postrádá světla tím, že se Země staví před něj. Co je souzvuk? Poměr čísel ve výšce nebo hloubce tónů. Proč je vysoký tón s hlubokým v souzvuku...*“ (př. A. Kříž, 1962, s. 76). Cf. také Arist. *Metaph.* 1053a12-17.

šířením a vnímáním (*De anima* 419b4-421a6)<sup>96</sup> a také fungováním lidského hlasu a hlasů jiných živočichů (*De generatione animalium* 786b7-788b2). Konečně exaktním stanovením toho, co je to věda a jakými způsoby lze dosáhnout vědeckého poznání<sup>97</sup>, připravil půdu pro své pokračovatele, a to především<sup>98</sup> pro Aristoxena, který z porůznu roztroušených poznatků o harmonii sestavil systematické pojednání a povýšil hudební teorii na vědu v Aristotelově slova smyslu.

Aristoxenos z Tarentu (2. pol. 4. stol. n. l.)<sup>99</sup> je nejvýznamnějším badatelem o hudbě peripatetické školy a vůbec největším muzikologem antické doby. Z různých pramenů víme, že jeho muzikologické spisy<sup>100</sup> pojímaly téma hudby ze všech dosud probádaných hledisek. Napsal prý několik děl o Pýthágorovi a pýthagorejcích, o duši a hudební výchově, dále ale také dějiny hudební praxe a životopisy básníků a skladatelů, studie o hudebních nástrojích, o skladbě, o tanci aj. Ze 453 děl, která mu přisuzuje slovník *Suda*, se však dochovaly pouze dva spisy: Ἀρμονικὰ στοιχεῖα (*Základy harmonie*) a Ῥυθμικὰ στοιχεῖα (*Základy rytmiky*). Protože se jedná o spisy teoretické, je dnes Aristoxenos považován za největšího starořeckého badatele o hudební teorii, jakkoli byl jeho badatelský zájem mnohem širší. *Základy harmonie* jsou výrazně lépe dochovány než zlomkovité *Základy rytmiky*, i ony však vykazují

---

<sup>96</sup> Pro obdobné bádání Platónovo cf. pozn. 93, s. 34.

<sup>97</sup> Aristotelés definuje vědu v *Druhých analytikách* a v první knize *Metafyzik*. Zkráceně řečeno je úkolem vědy vysvětlovat, což je současně spojeno s otázkou, proč tomu tak je. Věda tedy nejen popisuje určitou skutečnost, ale vysvětluje i její příčiny.

<sup>98</sup> Dalším peripatetikem, který se podle zpráv antických autorů zabýval hudbou, byl Aristotelův nástupce ve vedení Lykeia, Theofrastos. Z jeho obsáhlého díla o hudbě, které mělo nejméně dvě knihy, se zachovaly pouze zlomky. Z nich však vyplývá, že Theofrastos nesouhlasil s naukou o číslech přisuzovaných tónům a intervalům, které zároveň představují paralelu k rozpoložení lidské duše. Podle Theofrasta je hudba pohyb duše, který vzniká, když z ní odchází zlo způsobené emocemi (Porph. in *Harm.* 65.13-15). Zdá se tedy, že Theofrastos navazoval na Damóna, který podle Athénaia (*Epit.* 2.2.132.35-38) říkal něco podobného: „οὐ κακῶς δὲ φασιν οἱ περὶ Δάμωνα τὸν Ἀθηναῖον ὅτι τὰς ψῆδας καὶ τὰς ὀρχήσεις ἀνάγκη γίνεσθαι κινουμένης πως τῆς ψυχῆς· καὶ αἱ μὲν ἐλευθέριοι καὶ καλαὶ ποιοῦσι τοιαύτας, αἱ δ' ἐναντία τὰς ἐναντίας.“

<sup>99</sup> Pro Aristoxena cf. také oddíl 1. 1 *Prameny*, s. 11.

<sup>100</sup> Aristoxenova literární a badatelská činnost se neomezovala pouze na hudbu, věnoval se prý i studiu filosofie, politiky a historie.

jisté nesrovnalosti<sup>101</sup>, které badatele vedou k domněnce, že korpus díla s tímto názvem ve skutečnosti zachovává původní dva Aristoxenovy spisy o hudební teorii, a sice spis *Περὶ ἀρχῶν* (*De principiis; O základních principech*), na který odkazuje Porfyrios (Porph. in *Harm.* 28.22-23, 80.22), a vlastní Ἀρμονικὰ στοιχεῖα (*Elementa harmonica; Základy harmonie*). Aristoxenos sám sebe pokládá za zakladatele<sup>102</sup> vědeckého přístupu k hudební teorii a považuje za své poslání systematicky a dopodrobna vyložit a vysvětlit jednotlivé pojmy, na nichž je hudební teorie založena a které současně fungují v soudobé hudební praxi. Od něj se dovídáme, co je to pohyb hlasu (ἡ τῆς φωνῆς κίνησις), jeho stoupání (ἐπίτασις) a klesání (ἄνεσις), jaký je rozdíl mezi výškou (ὄξύτης), hloubkou (βαρύτης) a hlasovou polohou (τάσις), co je tón (φθόγγος), tónový systém (σύστημα), *tonos*, *melos*, hudební rod (γένος), interval (διάστημα), skladba „nápěvů“ (μελοποιία) atd. Chybí popis notace, buď z toho důvodu, že konec Aristoxenových *Základů harmonie* se ztratil, anebo proto, že ji Aristoxenos považoval spíše za prostředek hudební praxe než hudební teorie<sup>103</sup>. Co se *Základů rytmiky* týká, dochovaná část je zjevně jen malým zlomkem Aristoxenova pojednání o tomto oddíle hudby. Avšak to, co dochováno je, naznačuje, že byly stejně systematickým dílem jako *Základy harmonie*. Aristoxenovo pojednání o hudební teorii uzavírá okruh témat, jimiž se antičtí muzikologové<sup>104</sup> zabývali. Cokoli bude sepsáno

<sup>101</sup> Korpus je rozdělen do dvou až tří knih, kdy druhá kniha má svůj vlastní úvod. Druhá a eventuálně třetí kniha také opakují některé poznatky z knihy první, což je v rámci jednoho spisu nadbytečné, zvláště u systematického vědce, jakým byl Aristoxenos.

<sup>102</sup> Aristoxenos často ve svém spise zdůrazňuje, že o probírané látce nikdo před ním do té doby nepojednal. Jeho kritika se obrací především proti *harmonikům*, kteří prý dávali přednost teoretickým popisům před praxí (cf. výše v textu kapitoly).

<sup>103</sup> Cf. Aristox. *Harm.* 49.7-9: „...ὅ γὰρ ὅτι πέρας τῆς ἀρμονικῆς ἐπιστήμης ἐστὶν ἡ παρασημαντική, ἀλλ' οὐδὲ μέρος οὐδέν, εἰ μὴ καὶ τῆς μετρικῆς τὸ γράψασθαι τῶν μέτρων ἕκαστον.“

<sup>104</sup> Muzikology míním autory, kteří se zabývali hudební teorií z hlediska matematického, filosofického či čistě muzikologického, tedy ty autory, na něž tematicky navazuje Aristides. Neřadím sem hudební historiky, jejichž studium se soustřeďovalo na popis hudební praxe a dějin hudby, tedy témata, která stojí stranou Aristidova zájmu. Všechny druhy bádání o hudbě obsáhl Aristoxenos (cf. výše v textu kapitoly). Pro další hudební historiky 5. a 4. století př. Kr. cf. pozn. 6, s. 10.

po Aristoxenovi, lze-li soudit podle dochovaných spisů, bude již poplatné myšlenkám probraným výše.

Peripatetická škola vytvořila ještě tzv. pseudo-aristotelská *Problémata*, soubor otázek a odpovědí z různých vědeckých odvětví. Vznik spisu se datuje zhruba na půlstoletí po Aristotelově smrti a jeho autorství se přisuzuje žákům peripatetické školy, kteří do stručného pojednání sebrali poznatky Aristotelovy i dalších peripatetických učenců. Ruka více autorů je patrná i v rámci jednotlivých knih, kde se některé otázky opakují či jsou zodpovězeny protikladně. Pro naše studium je zásadní kniha XI, která pojednává o fyzikálních vlastnostech zvuku a probírá tak jeden z okruhů Aristotelova bádání<sup>105</sup>, a kniha XIX, jejíž náplní je přímo hudba. Setkáme se zde nejen s pýthagorejskou naukou o číslech, konsonancích a jejich akustickém měření, ale také s aplikovanou Platónovou teorií o hudebním *éthosu*<sup>106</sup> i s otázkami z dějin hudby a hudební teorie<sup>107</sup>.

Spisek *Katatomé kanonos* (*Dělení monochordu*) připisovaný Eukleidovi detailně předkládá popis empirického měření poměrů intervalů v souladu s předpokládanou pýthagorejskou (Filoláos, *fr.* 6) i s Platónovou naukou (*Tim.* 35b-36b). Jako výsledek tohoto měření autor<sup>108</sup> v závěru spisu rozepsal tzv. *Systéma teleion*, tedy řadu relativně položených tónů s danými tónovými odstupy a specifickými názvy. Toto *Systéma teleion* se dělilo na tetrachordy a bylo základní konstrukcí starořeckého systému tónů<sup>109</sup>.

Mezi *Katatomé kanonos* a teoretickými spisy římské doby, z nichž se nejstarší datují až do 2. století n. l., leží mezera pěti století. Máme zprávy o několika

---

<sup>105</sup> Cf. ss. 34-35.

<sup>106</sup> Cf. oddíl 5. 4 *Systém harmoniai*, s. 179-180.

<sup>107</sup> Cf. oddíl 5. 3 *Syllabé, dioxeión a harmoniá*, s. 177.

<sup>108</sup> Autorství spisu není zcela jednoznačné. Badatelé se neshodují v otázce, zda autorem byl opravdu Eukleidés či autor nebo autoři, kteří znali Eukleidovo dílo, protože spis vykazuje rozpory mezi úvodními pasážemi a vlastním výkladem spisu. Barker (1989, s. 190) soudí, že úvodní pasáže mohou být parafrází původního textu, a považuje spis za autentické dílo jednoho autora, tedy Eukleida.

<sup>109</sup> Pro *Systéma teleion* cf. komentář ke kapitole 6, s. v. *nomenklatura tónů*, ss. 113-116.

muzikologických<sup>110</sup> studujících domnělé pýthagorejské a také Aristotelovo, Platónovo i Aristoxenovo učení, nezachovalo se z nich však více než kusé zlomky.

Až od 2. století n. l. máme dochovány hudebně-teoretické spisy, které lze tematicky rozdělit do tří skupin. První skupinu tvoří tzv. *Eisagógai*, neboli úvody do harmonie, jejichž předlohou většinou byly Aristoxenovy *Základy harmonie*. Patří sem *Eisagógé harmoniké* připisovaná Kleoneidovi (2. stol. n. l.), *Harmonikon encheiridion* Níkomacha z Gerasy (snad 1. pol. 2. stol. n. l.) a *Harmoniké eisagógé* Gaudentia Filosofo (3. nebo 4. stol. n. l.), do doby po Aristidovi pak spadá *Eisagógé technés musikés* Bakcheia Geronta (4. stol. n. l. nebo později) a Alýpiova *Eisagógé músiké* (4. – 5. stol. n. l.). Jak napovídají samotné názvy těchto spisů, jedná se o stručné soubory výkladů o základních termínech harmonie<sup>111</sup>. Gaudentius a Alýpios však navíc předkládají systém řecké notace, což je oddíl hudby, který Aristoxenos za součást harmonie patrně nepovažoval<sup>112</sup>.

Druhou skupinu dochovaných autorů římské doby představují následovníci předpokládaného pýthagorejského a platónského učení. Sem lze zařadit částečně zachovaný komentář k Platónovi z pera Theóna ze Smyrny (Τῶν κατὰ τὸ μαθηματικὸν χρησίμων εἰς Πλάτωνος ἀνάγνωσιν; *De utilitate mathematicae*; 2. stol. n. l.). Spadají sem však především *Harmonika* Klaudia Ptolemaia (2. stol. n. l.) a dále Porfyriův komentář k témuž dílu (Εἰς τὰ ἁρμονικὰ Πτολεμαίου ὑπόμνημα).

---

<sup>110</sup> Theón ze Smyrny (2. stol. n. l.; *De utilitate mathematicae* 47.18nn.) zmiňuje Thrasylla (přelom letopočtu), který se údajně zabýval studiem pýthagorejského učení i Platóna. Snad koncem 1. stol. n. l. žil Adrástos z Afrodisiady, který byl nazýván „Peripatetik“, protože studoval Aristotela. Napsal prý ale také komentář k *Tímaiovi* a čerpal i z Aristoxena. Porfyrios (3. stol. n. l.) vedle Adrásta (Porph. *in Harm.* 7.22-23) odkazuje na nedochované autory 2. – 3. stol. n. l., a sice na Aeliana zvaného Platónik (Porph. *in Harm.* 91.12) a v souvislosti s pýthagorejským učením na Panaitia Mladšího (Porph. *in Harm.* 65.21), Didyma (Porph. *in Harm.* 5.11) a Ptolemais (Porph. *in Harm.* 114.7).

<sup>111</sup> Pro další informace o těchto *Eisagógai* cf. pozn. 119, s. 40, a především oddíl 5. *Přítomnost či absence dokladů vývoje hudby v díle Aristida Quintiliana* (ss. 172-207), kde se pokouším určit vztah Aristidova díla k dochovaným muzikologickým spisům.

<sup>112</sup> Cf. pozn. 103, s. 36.

Klaudios Ptolemaios se mj. věnoval matematice a astronomii<sup>113</sup>, takže je pochopitelné, že v jeho výkladu harmonie hraje významnou úlohu teorie poměrů intervalů na jedné straně a číselné poměry v duši člověka i univerza na straně druhé. Protože přijal i Platónovu nauku o hudebním *éthosu*, tvoří jeho dílo významný protipól Aristidova spisu, který pojednával o podobných otázkách<sup>114</sup>. Hudební harmonie je podle Ptolemaia založena na číslech, a proto je Ptolemaiův výklad v mnohém odlišný od výkladu Aristoxenova, protože Ptolemaios opět generuje tónový systém na základě pýthagorejských konsonancí získaných akustickými měřeními na monochordu, kdežto Aristoxenos a jeho následovníci postupují po intervalech mezi jednotlivými tóny. Ptolemaios by se však patrně mezi pýthagorejce nezařadil, protože vedle Aristoxena kritizoval i je. Podle Ptolemaia se pýthagorejci příliš spokojovali s výpočty založenými na rozumu a málo se ohlíželi na to, co je možné zachytit sluchem, kdežto Aristoxenos se zase příliš spoléhal na svůj sluch, který je iracionální (Ptol. *Harm.* 1.2.5-11). Sám Ptolemaios by chtěl matematicky, tedy rozumem vysvětlit krásu hudby, kterou lze vnímat sluchem. Doplněním Ptolemaiova výkladu je Porfyriův komentář k jeho *Harmonikám*, jeho výklad však končí v průběhu sedmé kapitoly druhé knihy. Samotný Porfyrios byl stoupencem Plótina a neoplatónismu a studoval Platóna i Aristotela. Odraz Platónových názorů lze spatřit v Porfyriově spise *Περὶ ἀποχῆς ἐμψύχων* (*De abstinentia*), kde spolu s křesťany, které druhdy v díle *Κατὰ Χριστιανῶν* napadá, odmítá světskou hudbu, která je určena k pouhému potěšení smyslů.

Stranou stojí Pseudo-Plútarchův dialog *O hudbě*, kompilační dílko, které se myšlenkově nepřiklání ani k jedné škole, ale zachovává citace a názory prakticky všech výše zmíněných směrů. Podstatnou část dialogu tvoří dějiny hudby, a proto je spíše než z hlediska hudební teorie zásadní z pohledu hudební praxe<sup>115</sup>.

---

<sup>113</sup> Ptolemaios (2. stol. n. l.) patří mezi největší učence antické doby. Vedle matematiky, harmonie a astronomie se věnoval také geografii, astrologii, mechanice a optice.

<sup>114</sup> Pro Ptolemaia cf. také oddíl 2. 1 *Autorství a datace spisu*, s. 55-57.

<sup>115</sup> Pro Pseudo-Plútarchův dialog *O hudbě* cf. také oddíl 1. 1 *Prameny*, ss. 10-11.

## 2. 2 Struktura a obsah spisu *Peri músikés*

Spis *Peri músikés* se skládá ze tří knih, které na sebe tematicky a myšlenkově navazují. První kniha pojednává o hudební teorii, druhá o hudební výchově a třetí o hudební kosmologii. Aristidovo dílo je tedy souhrnem antického bádání o hudbě a jako takové nemá až na výjimky mezi dochovanými muzikologickými spisy obdoby<sup>116</sup>.

Avšak sebrání dosavadního bádání do jednoho pojednání je jen dílčím cílem Aristidova spisu. Hlavním cílem je totiž vysoce filozofický výklad o harmonii univerza a číselných poměrech v duši, které tuto harmonii odrážejí. Protože hudba je praktickou veličinou, v níž fungují poměry podobné těm v lidské duši i v duši vesmíru, je potřeba nejprve vyložit hudební teorii. Na ni pak bude navazovat výklad o *éthickém* působení hudby, tedy o jejím vlivu na formování lidského charakteru. Teprve potom je možné pojednat o tom nejsložitějším a zároveň výsostném hudebním tématu, o harmonii sfér. Hudba tedy funguje jako předstupeň<sup>117</sup> filozofie, protože jak Aristides uvádí, očisťuje duši a připravuje ji na filozofické bádání<sup>118</sup>.

Také koncepce spisu je smělá, protože autor neusiluje o čistě technický výklad, s jakým se setkáváme u většiny dochovaných antických muzikologů<sup>119</sup>, ale snaží se vytvořit literární dílo, které by navazovalo na tradici platónských dialogů, byť třeba

---

<sup>116</sup> Výjimečnost Aristidova projektu se patrně neomezuje jen na dochované muzikologické spisy, ale platí pro antické muzikologické bádání kompletně. Jak sám Aristides naznačuje v úvodu spisu (Arist. Quint. *Mus.* 1.2.21-27), téměř nikdo před ním se látky takto komplexně nechopil. O díle Klaudia Ptolemaia a roli tohoto výroku v otázce datace spisu cf. oddíl 2. 3 *Autorství a datace spisu*, s. 55.

<sup>117</sup> A nejenom filozofie. Aristides považuje hudbu za počátek každého studia, filozofii pak za jeho vrchol (cf. Arist. Quint. *Mus.* 3.27.32-33).

<sup>118</sup> O důležitosti hudební výchovy vypovídá autor v 1.26-29: „...*dialektika a její protějšek rétorika rozvíjejí duši rozumově, pokud ji získají očistěnou hudbou. Avšak bez hudby nejenže neprospívají, ale mohou i ublížit.*“

<sup>119</sup> Dochované muzikologické spisy málokdy obsahují nějaký literární prvek. Aristoxenos začíná svoje *Základy harmonie* stanovením cílů své práce, rovnou *in medias res* se vrhají také pseudo-aristotelská *Problémata*, Eukleidés, Kleoneidés, Bakcheios, Alýpios i Klaudios Ptolemaios. Kratička prooimíia mají *Eisagógai* Níkomacha z Gerasy a Gaudentia Filosofa. Výjimku tvoří Pseudo-Plútarchův spis *Peri músikés*, který autor napsal ve formě platónského dialogu. Jeho muzikologická hodnota je však pochybná, proto spis ani nebývá řazen mezi hudebně-teoretické spisy, ale je vydáván v korpusu díla Plútarchova.



jen v náznaku<sup>120</sup>. Proto spis začíná obsáhlou a stylisticky propracovanou<sup>121</sup> předmluvou, ve které se Aristides obrací na své dva přátele Eusebia a Florentia<sup>122</sup>, jimž tak fakticky svoje dílo věnuje. Předmluva dále pokračuje slovy obdivu ke starým filozofům<sup>123</sup> a jejich schopnosti věnovat se veškerým naukám, včetně hudby, která se v jejich době, narozdíl od autorovy současnosti<sup>124</sup>, těšila velké úctě. Sám Aristides za největší přednost hudby považuje její univerzálnost, neboť hudba v protikladu k ostatním uměním „*prostupuje veškerou ... látkou a prochází veškerým časem*“ (1.1.29-30). To znamená, že jednotlivé složky *techné músiké*<sup>125</sup>, tedy melodie, slovo a rytmus, působí na rozumovou i tělesnou stránku člověka, a to v každém věku. Prooimion dále pokračuje důvody, které přiměly autora k sepsání spisu, mezi kterými je vedle již zmíněného záměru sepsat komplexní dílo o hudbě (1.2.21-27) také úsilí ukázat skeptické veřejnosti, že hudba je činnost příjemná, důstojná a prospěšná (1.2.1-21). Předmluvu autor ukončuje modlitbou k bohu za inspiraci a dostatečný vhled do tématiky. Nevybírá si však vůdce Múz Apollóna, tak jak to dělají básníci, kteří pracují

---

<sup>120</sup> Níže uvidíme, že Aristides dialogický ráz svého spisu spíše naznačuje, než že by na něm své dílo přímo zakládal.

<sup>121</sup> Nelze si nevšimnout, že první tři kapitoly první knihy jsou psány vzletnějším stylem než technický výklad ve zbytku spisu. Svědčí to o tom, že si autor zakládal na stylistické hodnotě svého díla a snažil se ho tam, kde nebyla na překážku odbornost výkladu, literárně propracovat. Odráží se to nejen v dlouhých řečnických periodách prvních kapitol, ale také ve výrazné diverzifikaci slovní zásoby ve srovnání s technickou částí, kde autor neváhá znovu a znovu používat tatáž uvozující slovesa i stejné syntaktické konstrukce. K literárnímu stylu se Aristides vrací zase v závěru spisu, ve 27. kapitole třetí knihy.

<sup>122</sup> Pro důležitost těchto jmen při stanovování datace spisu cf. oddíl 2. 3 *Autorství a datace spisu*, s. 58.

<sup>123</sup> Aristides bohužel nespecifikuje konkrétní jména, avšak vzhledem k tomu, že dále ve spise je patrný zjevný vliv Platónových myšlenek, je míněn patrně tento filozof a jeho doba a možná i Aristotelés, který se hudbou také zabýval a jehož žákem byl ve starověku neuznávanější muzikolog Aristoxenos.

<sup>124</sup> Také tento autorův výrok hraje roli v dataci spisu. Cf. oddíl 2. 3 *Autorství a datace spisu*, s. 56.

<sup>125</sup> Už při samých počátcích řecké slovesné a hudební kultury se setkáváme s termínem μουσική, který však neoznačuje pouze hudbu jako takovou, ale zahrnuje v sobě veškerou tvorbu múzickou (umění Múz; cf. Arist. Quint. Mus. 1.3.2-12), tj. umění *poezie* doprovázené *hudbou* a dokonce i *tancem*. Tvůrce této poezie tak byl nejen básníkem v našem slova smyslu, ale i hudebním skladatelem, zpěvákem a nezřídka i choreografem doprovodného tance. Až později začal pojem μουσική označovat hudbu v našem slova smyslu, nelze však bezpečně stanovit, kdy k tomuto posunu došlo. Zdá se ale, koncepce *techné músiké* byla natolik vžitá, že ji neváhal přijmout ani Aristides, i když v jeho době patrně již nefungovala (cf. pozn. 126, s. 42).

jen s jednou částí *techné músiké*<sup>126</sup>, ale boha, který „vše viditelné spojil neviditelnými schopnostmi v harmonii a každou duši dokonale vytvořil z poměrů harmonie“ (1.3.15-17). I tímto autor nastiňuje spíše filozofický než technický charakter svého díla, vždyť tato pasáž až příliš připomíná Plótína<sup>127</sup>.

Poté však již začíná vlastní výklad první knihy, tedy odborné pojednání o hudební teorii. Čtvrtá kapitola podává definici hudby (1.4.1-29), a to hned třemi způsoby. Podle Aristida je hudba „věda o dokonalém ,nápěvu““<sup>128</sup>, „teoretické a praktické umění o dokonalém ,nápěvu““ a „znalost toho, co je náležité ve zvucích i pohybech těla“. V závislosti na tom je dále definována „látka hudby“, tedy zvuk, pohyb a pohyb zvuku (1.4.30-45), a pátá kapitola přináší dělení hudby na část teoretickou a praktickou. Teorie na jedné straně popisuje hudební pravidla a členění na kategorie a podkategorie, na straně druhé zkoumá fyzikální zákonitosti hudby a její filozofický rozměr; praxe zase teorii aplikuje a v souladu s cílem hudby vychovává. Aristides dále teorii a praxi člení podle následujícího schématu:

## TEORIE

## PRAXE

### a) fyzika

#### 1) nauka o číslech

---

<sup>126</sup> Na tomto místě to vypadá, jako by byl Aristides v rozporu se svým dřívějším tvrzením, že *músiké* je souborem poezie, hudby a tance, když se poezie od *músiké* v původním slova smyslu již oddělila. Je sice pravděpodobné, že v Aristidově době koncept *músiké* tak, jak jsme ho popsali v pozn. 125, již v praxi nefungoval a že Aristides pracuje s ideálním a tradičním pojetím, které našel ve svých pramenech (cf. např. Plat. Leg. 654a9nn.). Faktické oddělení poezie od původní *músiké* však ještě nutně nemusí autorovi bránit v názoru, že hudba vzniká spojením melodie, textu a tance. Jinými slovy, i kdyby koncept *músiké* v praxi již nefungoval, Aristides ho nadále může používat pro své vývody jednoduše proto, že takovou hudbu považuje za nejlepší. Takový postup je naprosto v souladu s filozofickým rázem Aristidova spisu.

<sup>127</sup> Cf. např. Plot. Enn. 1.6.3.28-32: „Harmonie, které jsou v tónech a jsou nezjevné, vytvářejí harmonie zjevné, a tím duši umožňují pochopit to, co je krásné, neboť <ji> totéž ukázaly v něčem jiném. Slyšitelné harmonie lze měřit čísly...“ (př. P. Rezek 1995).

<sup>128</sup> Pojmem „nápěv“ překládám originální výraz *melos*. Pro význam tohoto slova a obtíže spojené s jeho překladem cf. komentář ke kapitole 4, s. v. „nápěv“, ss. 108-109.

## 2) „fyzika“

### b) *problematika oboru*

- 1) harmonie
- 2) rytmika
- 3) metrika

### *použití*

- skladba „nápěvů“  
rytmická skladba  
poezie

### *provedení*

- instrumentální  
vokální  
divadelní.

Fyzika (τὸ φυσικόν) je věda o přírodních zákonitostech a spadá do ní jednak nauka o číselných poměrech v hudbě (τὸ ἀριθμητικόν), za druhé opět „fyzika“ (τὸ φυσικόν), která se zabývá hudební kosmologií<sup>129</sup>. Odborná teorie (*problematika oboru*; τὸ τεχνικόν) se dělí na harmonii (τὸ ἁρμονικόν), rytmiku (τὸ ῥυθμικόν), a metriku (τὸ μετρικόν), které se v praxi realizují (*použití*; τὸ χρηστικόν) jako skladba nápěvů (ἡ μελοποιία), rytmická skladba (ἡ ῥυθμοποιία) a poezie (ἡ ποίησις). Konečně praktické *provedení* (τὸ ἐξαγγελτικόν) hudby může být instrumentální (τὸ ὀργανικόν), vokální (ὠδικόν), a divadelní (ὑποκριτικόν), přičemž při divadelním se zapojuje i třetí složka *músiké*, tj. tanec neboli pohyb. To vede autora k další definici pohybu a k výkladu některých pojmů<sup>130</sup>, které souvisejí s pohybem hlasu, jímž vzniká tón. Tón také představuje první kapitolu pojednání o harmonii. Ta má sedm částí, jejichž posloupnost Aristides předkládá takto: tóny, intervaly, tónové systémy, hudební

<sup>129</sup> Podla Aristida tato podřazená „fyzika“ „*pojednává i o jsoucích věcech*“ (1.5.10); výše v textu v pasáži o teorii (1.5.4-5) se dovidáme, že „*zkoumá také božské počátky hudby, přirozené příčiny jejího vzniku a její soulad se jsoucími věcmi*“, což je zjevně podrobnější definice „fyziky“. Výklad o „fyzice“ je náplní třetí knihy *Peri músikés*. Pro obsah třetí knihy cf. níže v textu kapitoly, ss. 46-47.

<sup>130</sup> Jedná se o termíny tónová výška (τάσις), stoupání (ἐπίτασις) a klesání (ἄνεσις), výška (ὀξύτης) a hloubka (βαρύτης). Výkladem o pohybu hlasu a vysvětlením těchto pojmů začíná svůj výklad o harmonii Aristoxenos (*Harm.* 13.8nn.). Cf. také oddíl 2. 1 *Historický a myšlenkový kontext díla*, s. 36.

rody, *tony*, modulace a skladba nápěvů. Těchto sedm částí harmonie zabírá po řadě sedm kapitol od 6. do 12. kapitoly první knihy. Dalších sedm kapitol se poté týká rytmiky (13-19), kde se Aristides od obecné definice rytmu přes výklad o základních dobách (χρόνοι πρώτοι), stopě, druhých rytmických stop, tempu a rytmické modulaci dostává k rytmické skladbě, jíž také část o rytmicích ukončuje. Konečně kapitoly 20-29 pojednávají o metrice, jejíž součástí je poučení o hláskách, slabikách, stopách, metrech a o básni.

Vidíme tedy, že struktura první knihy *Peri músikés* je velmi přehledná a že se autor drží náčrtu témat navržených v kapitole 5, která jsme v našem schématu zařadili pod písmeno *b*). Zbylá témata, s výjimkou nauky o číslech, s níž se setkáme i v první knize (1.7.17-19), jsou náplní až druhé a třetí knihy<sup>131</sup>. Jakkoli se náš výzkum soustřeďuje především na rozbor první Aristidovy knihy, protože cílem naší studie je posouzení Aristidovy odbornosti na poli hudební teorie, přesto je na místě alespoň stručně rozebrat témata obou zbylých knih, které představují vrchol a cíl Aristidova výkladu.

Jak bylo naznačeno výše, druhá kniha Aristidova spisu *Peri músikés* pojednává o *éthickém* působení hudby na lidskou duši a o její schopnosti formovat lidský charakter v pozitivním či negativním slova smyslu<sup>132</sup>. Stejně jako první kniha se i druhá kniha dělí na tři větší celky. První oddíl zahrnuje kapitoly 1-6, které více či méně explicitně obsahují odpovědi na pět otázek vyslovených v úvodu první kapitoly druhé knihy, tedy zda je možné hudbou vychovávat (1), jestli je hudební výchova užitečná či nikoli (2), zda lze hudbou vychovat každého nebo jen někoho (3), jestli k výchově může sloužit pouze jediný způsob skladby nebo ne (4) a konečně zda se při výchově dají využít i věci běžně odmítané (5). Aby však Aristides mohl tyto otázky zodpovědět, musí nejprve vyložit, co je to duše (kap. 2), protože je to právě duše, která podstupuje proces výchovy. Duše se tedy skládá ze dvou částí: racionální, která je

---

<sup>131</sup> Cf. pozn. 129, s. 43.

<sup>132</sup> Druhá kniha vykazuje četné paralely s díly Platónovými (*Faidros*, *Tímaios*, *Ústava*, *Zákony*, *Hostina*, *Faidón*) a Aristotelovými (*Etika Nikomachova*, *Politika*, *O duši*). Zdrojem byl dále Plótinos (*Enneady*) a Cicero (*De re publica*) aj.

v souladu s rozumným uvažováním (φρόνησις; *soud*), a iracionální, ovládané tělesnými potřebami, již lze dále rozdělit na složku *žádavou* (τὸ ἐπιθυμητικόν) a *vznětlivou* (τὸ θυμικόν)<sup>133</sup>. Úkolem výchovy (kap. 3) je podporovat racionální složku duše a usměrňovat její iracionální část. Hudební výchova tohoto jednoduše a příjemně dosahuje i u těch, u nichž je iracionální složka zatím dominantní, tzn. u dětí, které lze uklidnit vhodnou melodií či příhodně rytmizovaným pohybem<sup>134</sup>. Hudba má navíc tu přednost, že napodobuje (μίμησις) skutečnost všemi smysly (kap. 4), čímž přináší nejdokonalejší možnou nápodobu skutečnosti. Kapitola 5 pojednává o léčebné moci hudby, která je schopna napravit iracionální složku duše, již ovládají vášně, bolest a hněv. První oddíl druhé knihy se konečně uzavírá v šesté kapitole, kde si Aristides bere na pomoc velikány obou antických národů, Platóna a Cicerona, u nichž hudební výchova hrála stěžejní roli, a podává odpověď na většinu otázek vyřčených v první kapitole druhé knihy: hudba je největší výchovnou silou od nejranějšího věku, je schopna *éthicky* působit na lidskou duši, tzn. je užitečná, a také je vhodná pro každý věk. Druhý oddíl druhé Aristidovy knihy lze vymezit kapitolami 7-16, v nichž Aristides postupně probírá *éthické* působení jednotlivých hudebních složek rozebraných v první knize, tj. řeči (kap. 9-11), která formuje myšlenku (ἐννοια) díla, poté tónů, intervalů a tónových systémů (kap. 12-14) a nakonec rytmů (kap. 15). Tyto jednotlivé složky mají podle Aristida (kap. 8) stejné vlastnosti jako lidská duše, která v sobě může zahrnovat elementy mužské (hněv a odvaha), ženské (bolest a vášeň) a prostřední, tedy smíšené z obou. Konečně kapitola 16 pojednává z téhož hlediska o *provedení* skladeb, a navazuje tak na členění hudby naznačené v kapitole 5 první knihy (1.5.1-15)<sup>135</sup>. Dokonalá podstata (ἐνεργεία) hudby vznikne smíšením jednotlivých složek podle jejich mužských, ženských či smíšených vlastností, přičemž je potřeba dbát na vhodnost kombinací, protože míšení extrémů může vést k výsledkům opačným k původnímu záměru. Svou roli v provedení hrají také hudební nástroje, které autor

<sup>133</sup> Cf. např. Arist. *Eth. Nic.* 1102b; Arist. *De anima* 432a-433b.

<sup>134</sup> To je uvedeno již v předmluvě, cf. Arist. *Quint. Mus.* 1.1.32.

<sup>135</sup> Cf. také výše v kapitole 2. 2 *Struktura a obsah spisu Peri músikés*, schéma členění hudby na část teoretickou a praktickou, ss. 42-43.

bude probírat v posledním oddíle druhé knihy (kap. 17-19). Hudba působí na lidskou duši právě prostřednictvím hudebních nástrojů, které mají své paralely v uspořádání vesmíru, kde dráhy planet představují struny a kde dech podobný vzduchu, který se vyskytuje v oblastech blízkých měsíci, je zase předobrazem nástrojů dechových. Připodobnění hudebních nástrojů k vesmírným tělesům umožňuje autorovi plynulý přechod ke třetí knize, která pojednává o lidské duši a jejím vztahu k duši univerza.

Třetí kniha se zabývá oddílem teorie hudby, který Aristides v kapitole 5 (1.5.4-5) první knihy označil souborným názvem *fyzika*. Protože Aristides tuto *fyziku* rozdělil na „nauku o číslech“ a na stejnojmennou podkategorii pojednávající o „jsoucích věcech“, má třetí kniha dva oddíly, přičemž „nauka o číslech“ zabírá výklad prvních osmi kapitol knihy, „fyzika“ je vyložena v kapitolách zbývajících (9-27)<sup>136</sup>. Aristides se tedy konečně dostává k cíli, který si stanovil v předmluvě (1.1.34-40) ke svému rozsáhlému spisu, kde prohlašuje, že hudba „*dospělým...vykládá povahu čísel a různost poměrů a vyjevuje tak harmonie, které tato čísla a poměry vytvářejí ve všech tělech...*“ a že je „*schopná vyložit poměry v duši každého člověka i celého univerza.*“ Nejprve jsou rozebrány poměry konsonancí a dalších intervalů (kap. 1), dále jsou na principu dělení monochordu<sup>137</sup> stanoveny odstupy a poměry tónů (kap. 2) a třetí kapitola popisuje genezi konsonancí na čtyřstrunném akustickém hudebním nástroji zvaném helikón<sup>138</sup>. Čtvrtá kapitola podává odpověď na otázku, proč pouze některé intervaly jsou konsonantní, pátá poté vykládá o aritmetickém, geometrickém a harmonickém středu<sup>139</sup>. V šesté kapitole přiřazuje Aristides číslům symbolický význam a v posledních dvou kapitolách prvního oddílu třetí knihy uvádí, že hudba

---

<sup>136</sup> Hlavním pramenem pro výklad třetí knihy byl Platón (*Tímaios, Ústava, Zákony, Faidros*), dále Aristotelés (*Metafyzika aj.*), Plótínos (*Enneady*) a Porfýrios (*Komentář k Ptolemaiovým Harmonikám aj.*).

<sup>137</sup> Pro měření na monochordu cf. komentář ke kapitole 7, s. v. *poměr kvarty, kvinty, oktávy a tónu*, s. 118.

<sup>138</sup> Pro tuto pasáž cf. oddíl 2. 3 *Autorství a datace spisu*, s. 57.

<sup>139</sup> Aritmetický střed mezi dvěma čísly je dán stejným rozdílem daných krajních čísel a hledaného středu. Takto je 9 aritmetickým středem mezi 12 a 6, protože  $12 - 9 = 3$  stejně jako  $9 - 6 = 3$ . Geometrický střed je ke krajním číslům v poměru 2:1, takže např. mezi čísla 8 a 2 je geometrickým středem číslo 4, protože  $8:4=4$  a  $4:2=2$ . Výsledný poměr je tedy 4:2, neboli 2:1. Harmonický střed je určen stejným podílem krajních čísel a hledaného středu. 8 je tedy harmonickým středem mezi 12 a 6, protože  $12 - 8 = 4$ , což je  $\frac{1}{3}$  z 12, a  $8 - 6 = 2$ , což je  $\frac{1}{3}$  z 6.

odráží dokonalé číselné poměry vesmíru, byť ne bezchybně, a že řád je závislý na konsonantních poměrech. Přejít k nejzávažnějšímu oddílu své práce naznačuje Aristides vzýváním boha, jenž „*stvořil veškerou tělesnou hmotu a harmonii duše*“ (3.9.14-15). Tento druhý oddíl třetí knihy (9-27) pak postupně probírá jednotlivé veličiny hudební nauky, o nichž Aristides vykládal v první knize *Peri músikés*. Tyto veličiny, tedy pohyb hlasu a tón (kap. 10; kap. 21), interval (kap. 11), hudební rod (kap. 11-12), důležitá čísla<sup>140</sup> (kap. 13) a tónové systémy (kap. 14-15; kap. 22) jsou nejen podobné uspořádání duše rozumných bytostí (16-17) a přírodním cyklům (18-19), ale především jsou nápodobou (μίμησις) struktury vesmíru (kap. 9; 20-27), který lze stejně jako ony znázornit pomocí čísel a konsonantních poměrů. Tělo univerza je ve své podstatě hudbou tvořeno, neboť hvězdy a planety vydávají zvuky, které spolu souzní dokonalými konsonancemi (kap. 20). Se Sluncem, Měsícem, planetami i znameními zvěrokruhu, které jsou rozčleněny podle svých mužských či ženských vlastností<sup>141</sup>, korespondují tóny hudebního systému (kap. 21) i *tony* či *tropy*<sup>142</sup> (kap. 22). Také počet tónů je odrazem řádu vesmíru (kap. 23-24). Hudebními konsonancemi je však tvořena také duše univerza, která má svůj odraz v duši člověka (kap. 24). Dále jsou samohlásky přiřazeny k elementům a arze s tezí spojeny se vznikem a zánikem (kap. 25) a konečně je vyloženo o modulacích (kap. 26-27), které jsou odrazem změn v životě člověka, státu i v přírodě, a o dopadu, které tyto změny mají na osud. Neboť tak jako jeden tón může být počátkem modulace, tak i jeden čin může radikálně změnit osud člověka. Zmatek, který těmito životními modulacemi vzniká, lze poté napravit pouze studiem filosofie. Jejím předstupněm je hudba, která zároveň přináší základy veškerého vědění.

---

<sup>140</sup> Mínejs jsou čísla, která hrají roli v hudební teorii. Např. číslo 36 je přiřazeno *diesi* (Arist. Quint. Mus. 3.1.62) a zároveň je číslem zrození.

<sup>141</sup> Dualita mužského a ženského prostupuje celým Aristidovým spisem a představuje hlavní kritérium pro vlastnosti toho kterého hudebního prvku či veličiny. Pro mužskost rytmu a ženskost melodie cf. Arist. Quint. Mus. 1.19.25-30). Cf. také výše obsah 8. kapitoly druhé Aristidovy knihy, s. 45.

<sup>142</sup> Po tónové systémy cf. komentář ke kapitole 5, s. v. *tónový systém*, s. 112.

Přesvědčili jsme se tedy, že všechny tři knihy jsou tematicky úzce propojeny a že celý výklad od nastínění témat v páté kapitole první knihy soustavně směřuje k vrcholu pojednání v druhém oddíle třetí knihy. Svou systematickou práci Aristides dovršuje v samém závěru spisu, kde děkuje bohu Apollónovi za to, že ho přiměl k sepsání díla a že mu pomohl dovést bádání do konce. Tím autor dává celému dílu ucelený rámec, protože se jakoby vrací k prooimiu v úvodu první knihy (1.3).

## 2. 2. 1 Nesrovnalosti ve struktuře a věcné omyly

Probereme-li však podrobněji jednotlivé kapitoly první knihy<sup>143</sup>, zjistíme, že lze v detailní struktuře najít jisté nesrovnalosti. Zaprvé je možné se setkat s tendencí, kdy použití určitého slova vede autora k vyložení informací, které s tímto slovem souvisejí, v rámci daného výkladu však působí cizorodě<sup>144</sup>. Takto Aristides v deváté kapitole první knihy (1.9.21-32)<sup>145</sup> pojednávající o hudebních rodech vykládá také o typech melodie (μελωδία), a to jenom proto, že v oddílu o *enharmonickém* rodě zmínil, že *enharmonickou diesi* někteří v minulosti považovali za „nezazpívatelnou“ (ἀμελῳδιον). Výklad o melodiích však patří spíše do kapitoly o skladbě „nápěvů“, kde se s ním ostatně znovu setkáváme (1.12.13-26). Podobně nešikovně se z hlediska výstavby textu jeví i již zmíněná<sup>146</sup> dvojí definice pohybu (1.4.29-43; 1.5.16-29) a poněkud nekonzistentně také působí exkurz o *tonech* a tabulka *tonů* v kapitole o modulacích (1.11.17-48), když by se býval lépe hodil do předchozího oddílu, který se

---

<sup>143</sup> Při rozboru nesrovnalostí ve výkladu se soustředíme převážně na první knihu *Peri músikés*, protože ta pojednává o hudební teorii. Odbornost či neodbornost Aristidova výkladu hudební teorie totiž může být důležitým vodítkem pro poznání vývoje starořecké hudby, který je hlavní náplní naší studie.

<sup>144</sup> Na takovéto „oslí můstky“ je bohatý Pseudo-Plútarchův dialog *O hudbě*, jehož autor evidentně látce nerozuměl a ani neuměl pracovat s prameny tak znamenitě jako Aristides. Tak např. návaznost mezi kapitolami 36 a 37 Pseudo-Plútarchova spisu zajišťuje pouze slovo *éthos*, které je však ještě v obou kapitolách použito v jiném významu. To samozřejmě ztěžuje čtenáři porozumění textu.

<sup>145</sup> O této pasáži cf. také oddíl 5. 5 *Hudební rod*, s. 184.

<sup>146</sup> Cf. výše ve výkladu, s. 43, a také pozn. 130, s. 43.



systémem *tonů* přímo zabývá (1.10)<sup>147</sup>. Hlubší propojení také chybí mezi kapitoly 15 a 22, v nichž Aristides zmiňuje pyrhichij, přičemž poprvé jako další název prokeleusmatiku (1.15.20), podruhé jako metrickou stopu, které se také říká pariamb (1.22.4). Celý výklad je navíc poměrně zmatený, protože autor v konkrétní pasáži, v níž pyrhichij ztotožňuje s prokeleusmatikem, neuvádí, že má na mysli tzv. jednoduchý prokeleusmatik<sup>148</sup>, který spolu s dvojitým metricky rozebírá o něco výše v textu (1.15.3-6). To samozřejmě představuje výrazné narušení srozumitelnosti textu, protože prokeleusmatikem je běžně označována stopa složená ze čtyř krátkých elementů, nikoli z pouhých dvou. Konečně v kapitole 19 předesílá Aristides dvanáct způsobů rytmické modulace, vyjmenovává jich však nakonec jen osm (1.19.7-12).

Aristides se však dopouští i věcných omylů, někdy méně a někdy více závažných. Pozornému čtenáři zajisté neunikl rozpor mezi prooimie, kde se autor vědomě odklání od tradičního dárce inspirace Apollóna<sup>149</sup> a vzývá boha, jež v souladu s Plótiem nazývá mj. Henadou<sup>150</sup>, a závěrečnou pasáží, kde vzdává díky Veliteli Múz,

<sup>147</sup> Svým způsobem je však exkurz o *tonech* a jejich tabulka v kapitole o modulacích odůvodnitelný, protože modulace se odehrávají v rámci *tonů*.

<sup>148</sup> Aristides v oddílu pojednávajícím o metrice patrně čerpal z Héfaištiónova rozsáhlého díla o metrice, které se nám dochovalo ve výtahu pod názvem *Encheiridion peri tón metrón*. Zde pasáž o pyrhichiji chybí, zachovala se však ve scholiích k Héfaištiónovi, jejichž autorem byl raně byzantský gramatik Georgios Choiboskos. Stejně jako Aristides nazýval Héfaištión pyrhichij i prokeleusmatikem i pariambem (Choerob. *in Heph.* 213.3-5). Pojem „jednoduchý prokeleusmatik“ zde přímo dochován není, lze se však právem domnívat, že ho Aristides přejal právě od Héfaištióna. V žádném jiném dochovaném antickém spise se o „jednoduchém prokeleusmatiku“ nedovídáme.

<sup>149</sup> Cf. Arist. Quint. *Mus.* 1.3.1-15: „...měli bychom vzývat vůdce Múz boha Apollóna, jak je zvykem. Vždyť i básníci vzývají Múzy a velitele Múz Apollóna, ačkoli...skládají pouze vyprávění o dávných činech, při němž zapojí jen malý podíl umění Múz. My však nechceme vyprávět jenom staré mýty se zapojením pouhé části tohoto umění. My se ho snažíme představit jako celek... Koho z tolika bohů máme vzývat a volat na pomoc jako prvního?“ Z toho vyplývá, že se Aristides nechystá vzývat boha Apollóna, i když to tak v úvodu kapitoly mohlo vypadat.

<sup>150</sup> Aristides tohoto boha pojmenovává hned několika jmény. Nazývá ho Tvůrcem, Čistou ideou, Logem, Henadou a Sjednocujícím Logem. Cf. Arist. Quint. *Mus.* 1.3.18-21. Aristides ho v průběhu spisu žádá o pomoc ještě jednou, a to 9. kapitole 3. knihy, kde se připravuje na náročný výklad o harmonii univerza. Mathiesen (1987, s. 174) se domnívá, že na tomto místě Aristides vzývá boha Apollóna, což by také odstranilo rozpor mezi prooimie a závěrečným poděkováním bohu Apollónovi za inspiraci. Toto dvojí možné vysvětlení je dáno tím,

protože to byl právě Apollón, který ho přiměl k sepsání spisu a dovedl ho k jeho dokončení (3.27.36-38). Podobně nepřesně odkazuje Aristides v devatenácté kapitole (1.19.19-22), kde uvádí, že tak jako existují tři základní způsoby skladby nápěvů, stejně je tomu i u rytmické skladby. Každý z těchto způsobů má poté ještě další podřazené typy, které mají být u obou druhů skladby stejné. Zatímco však v kapitole 19 jsou jako základní způsoby skladby jmenovány způsob *systaltický*, *diastaltický* a *hésychastický*, v kapitole 12 (1.12.28-35), na niž pasáž z 19. kapitoly navazuje, jsou to způsob dithyrambický, nomický a tragický. Rozdílnost tří základních způsobů skladby u rozdílného druhu skladby by samozřejmě nemusela být na závalu. Je však nápadné, že adjektiva *systaltický*, *diastaltický* a *hésychastický*<sup>151</sup> jsou dále použita znovu v 12. kapitole (1.12.39-42), kde charakterizují *éthos*<sup>152</sup>, nikoli způsob skladby. Vezmeme-li dále v úvahu, co tato adjektiva znamenají<sup>153</sup> a že jejich schopnost působit na lidský charakter je v souladu s funkcí *éthosu*, kdežto způsob skladby tento úkol nemá, jeví se jejich prisouzení způsobům rytmické skladby jako autorův terminologický omyl. Z hlediska odborných znalostí jsou však horším prohřeškem následující tři nepřesnosti. V závěru osmé kapitoly první knihy (1.8.46-48) Aristides přináší informace o starých pojmenováních<sup>154</sup> hlavních intervalů: kvarta (διὰ τεσσάρων) se prý v minulosti jmenovala *syllabé*, kvinta (διὰ πέντε) *dioxeiôn* a oktávě (διὰ πασῶν) staří hudebníci

---

že Aristides boha nejmenuje, ale pouze charakterizuje. Dle mého názoru však opis „θεὸς ... ὁ πάσης μὲν σωματικῆς συστάσεως, πάσης δὲ ψυχικῆς ἁρμονίας ἐπιστάτης“ navazuje na abstraktní pojetí plátónovského boha v prooimii a nevyjadřuje podstatu boha Apollóna. Mathiesen (1987, s. 73) sice připomíná, že Apollón se znovu objevuje v druhé knize spisu (Arist. Quint. Mus. 2.18-19), zde však pouze vystupuje jako jeden z bohů, kteří se nějak podíleli na genezi hudebních nástrojů, a ne jako dárce inspirace.

<sup>151</sup> Aristides na tomto místě nepoužívá konkrétně pojem ἡσυχαστικός, ale nahrazuje ho neutrálním slovem μέσος. Vysvětlení, které k jednotlivým slovům připojuje, však jasně odkazuje na to, že autor považuje oba výrazy za synonymní.

<sup>152</sup> Pro *éthos* a jeho význam v řecké filozofii cf. komentář ke kapitole 6, s. v. *éthos*, s. 117.

<sup>153</sup> Co tato slova znamenají, máme doloženo u Kleoneida (*Isag.* 13.25-40) a právě u Aristida ve dvanácté kapitole první knihy (Arist. Quint. Mus. 1.12.39-42), kde jsou významy těchto pojmů vysvětleny takto: „*Éthos...* je *systaltický*, když jeho prostřednictvím navozujeme chmurné pocity, *diastaltický*, povzbuzujeme-li jím k odvaze, a *prostřední*, jímž dovedeme duši do klidu.“

<sup>154</sup> Cf. oddíl 5. 3 *Syllabé*, *dioxeiôn* a *harmonía*, s. 177-178.

říkali *harmonía*. Tyto údaje máme potvrzeny obdobnou pasáží v Níkomachově *Úvodu do harmonie* (9.1-12), kde autor dokonce cituje z díla Pýthagorejce Filoláa. Zatímco však Níkomachos i Filoláos měli výrazy διὰ τεσσάρων, διὰ πέντε a διὰ πασῶν na mysli skutečně pouze intervaly, jak vyplývá z Níkomachova textu, Aristides je používá v kontextu tónových systémů. Znamená to tedy, že pojmy označující intervaly považuje za řady tónů, což ostatně vyplývá i z dalšího výkladu o systému *harmonii* (1.8.48-57). Na Aristidovu omluvu lze říci, že není jediným autorem, který si takto počíná, neboť pojmenování intervalů s tónovými řadami směřují i další autoři římské doby (Cleonid. *Isag.* 9; Nicom. *Harm.* 12.1.31nn; Bacch. *Isag.* 18.12nn.). Důvodem může být nepochopení nebo také skutečnost, že se tyto výrazy v průběhu času začaly používat i pro řady tónů. To však o starších pojmenováních, která zmiňuje Aristides, platí jen pro pojem *harmonía*<sup>155</sup>. Ani *syllabé* ani *dioxeiôn* nemáme v tomto kontextu před Aristidem doloženy, a proto je jejich zařazení do pasáže o tónových řadách nutné chápat jako autorův omyl.

Velké obtíže dále působí vydavatelům a překladatelům Aristidova spisu pasáž v desáté kapitole první knihy, kde autor tvrdí, že uprostřed dórského *tonu* leží *proslambanomenos* hypodórského *tonu* (1.10.30-31), což je v naprostém rozporu s oběma systémy *tonů*, které máme dochovány, protože hypodórský *tonos* je v obou z nich *tonem* nejnižším<sup>156</sup>. Již Manuel Bryennios, byzantský muzikolog (*floruit* kolem 1300 n. l.), který použil Aristidovo dílo jako předlohu pro svůj spis *Harmonika*, se pasáž snaží opravit tak, že Aristidův hypodórský *tonos* nahrazuje hyperfryžským neboli aristoxenovským hypermixolýdským, protože ty odpovídají textu lépe<sup>157</sup>. Schäfke (1937, s. 195) zase vyměňuje předponu *hypo* za *hyper*. Tím získává hyperdórský *tonos*, který se do kontextu hodí dokonce lépe než řešení Bryenniovo. Mathiesen (1983, s. 87) bez jakýchkoli vysvětlujících poznámek překládá úryvek

<sup>155</sup> Pro výraz *harmonía* cf. komentář ke kapitole 5, s. v. *harmonii, rytmiku a metriku*, s. 110-111.

<sup>156</sup> Pro systém *tonů* cf. komentář ke kapitole 10, s. v. *Aristoxenův a novější systém tonů*, ss. 123-124.

<sup>157</sup> Informace o znění Bryenniova textu čerpám z kritického aparátu Winnington-Ingramova vydání Aristidova spisu *Peri músikés*. Cf. Winnington-Ingram 1963, s. 21.

podle smyslu, čehož dosahuje poněkud krkolomným vnímáním vztahů ve větě<sup>158</sup>. Duysinx (1999, s. 57) poukazuje na skutečnost, že Aristides v této pasáži nehovoří o hypodórském *tonu*, ale o hypodórské oktávě (διὰ πασῶν). Z toho pak vyvozuje, že Aristides má na mysli jen určitý výsek hypodórského tonu, jehož spodní tón by takto mohl ležet uprostřed tonu dórského. Toto řešení by bylo plausibilní, kdyby Aristides pro nejnižší tón nepoužil pojem *proslambanomenos*, který označuje pouze první stupeň *tonu*, nikoli nejnižší tón libovolného tónového systému. Martianus Capella bohužel studovanou pasáž do svého díla nezahrnul<sup>159</sup>, takže nám otázku, zda chyba pochází od samotného Aristida nebo jestli vznikla nepochopením opisovačů, nemůže pomoci vyřešit. Lze-li však věřit rukopisné tradici, která na tomto místě vykazuje přesvědčivou shodu, nelze než konstatovat, že Aristides zase tak detailně, jak to na první pohled může vypadat, hudební teorii neovládá<sup>160</sup>. Poslední nesrovnalost se nachází opět v desáté kapitole první knihy (1.10.38-49). Aristides zde vysvětluje postup, jak seřadit písně a instrumentální mezihry do systému *tonů*, tj. jak stanovit *tonos*, ve kterém je která skladba napsána, a opakovaně říká, že „nejnižší slyšitelný“ (1.10.39-40) či „od přírody nejnižší“ (1.10.44) tón je dórský *proslambanomenos*,

<sup>158</sup> Mathiesen 1983, s. 87: „*The Dorian is sung in full ... because its proslambanomenos is in the middle of the Hypodorian octave.*“ Porovnáním Mathiesenova překladu s originálem (ὁ μὲν οὖν δόριος σύμπαρ μελωδεῖται... διὰ τὸ μέσον αὐτοῦ τὸν προσλαμβανόμενον τοῦ διὰ πασῶν εἶναι ὑποδωρίου) zjistíme, že aby autor dosáhl požadovaného znění, musel nejenom spojit přivlastňovací αὐτοῦ se slovem *proslambanomenos*, což by ještě bylo docela přijatelné, ale také nebrat ohled na slovosled, kde je διὰ τὸ μέσον výrazně vzdáleno od τοῦ διὰ πασῶν ὑποδωρίου, s nímž má podle Mathiesena souviset (taktéž Barker 1989, s. 422). Vzhledem k tomu, že ostatní technický výklad v Aristidově spisu je po vzoru antických odborných pojednání syntakticky poměrně průzračný, nevidím důvod, proč by autor na tomto místě použil takto složité konstrukce.

<sup>159</sup> Kdyby Martianus Capella pasáž zachoval, bylo by možné posoudit, jak vypadal originál Aristidova spisu, protože Martianus se Aristidova textu striktně drží. Kdyby býval pasáž opsal s chybou, bylo by zjevné, že chybu udělal i Aristides. Kdyby však tato pasáž v Martianovi byla fakticky správně, mohli bychom se po právu domnívat, že omyly v Aristidově díle vznikly vinou neznalých opisovačů.

<sup>160</sup> Tento názor vyjadřuje Winnington-Ingram (1963, s. XXIV) : „...*non de stilo auctoris, sed de acumine ingeni agitur. Nonnumquam accidit ut, si verum sit codicum testimonium, ineptissima Aristides dixerit, materiem suam male composuerit. ...meo quidem iudicio discrimen inter tres libros eius faciendum est... in primo potissimum claudicat, nam artis musicae τεχνολογίαν... parum intellegebat, fontes neglegenter tractabat. quidvis eum hic scripsisse crediderim.*“

nikoli *proslambanomenos* hypodórského *tonu*, jak by v textu správně mělo stát a jak to také nacházíme u Bryennia<sup>161</sup>. Schäfer (1937, s. 196) toto místo nekomentuje a Mathiesen (1983, s. 88), který věří v Aristidovy odborné znalosti, vysvětluje přítomnost dórského *proslambanomenou* v této pasáži tak, že Aristides má na mysli nejnižší tón, který lze zazpívat, jak vyplývá z textu výše (1.10.27-28)<sup>162</sup>. Tuto hypotézu lze však přijmout jen obtížně, protože Aristides zde nemluví jen o zpívané hudbě, ale také o instrumentálních mezihrách (1.10.34), kde se bezpochyby nacházely i tóny hlubší než dórský *proslambanomenos*. Ani Barkerův (1989, s. 423) návrh, že Aristides mohl mít na mysli systém modálních struktur s nejnižší dórskou „stupnicí“, není v kontextu výkladu o *tonech* příliš přesvědčivý. Což znamená, že klasifikace dórského *proslambanomenou* jako nejnižšího slyšitelného tónu je odborná neznalost. O tom, že většina textu desáté kapitoly první knihy Aristidova spisu *Peri músikés* vyznívá hodně zmateně, nejlépe vypovídá poznámka, kterou do kritického aparátu svého vydání zanesl Winnington-Ingram. Ten totiž na jednom místě (1.10.45-46) dokonce označuje Aristidův výklad za „vix sana“.

Tento výčet předností i nejvýraznějších chyb by mohl stačit k vytvoření obrázku o charakteru a odbornosti Aristidova spisu *Peri músikés*, i když hlavní pozornost byla věnována především první knize. O dalších nesrovnalostech v první knize se zmíním v komentáři k jednotlivým místům. Je však potřeba si uvědomit, že cílem Aristidova spisu nikdy nebyl výklad hudební teorie jako takový, protože ten slouží pouze jako přípravný materiál pro látku druhé a třetí knihy. Ty se také zdají být propracovanější, především druhá kniha vykazuje autorův hluboký vhled do problematiky. A tak i navzdory chybám, které se v Aristidově díle nacházejí, nelze

<sup>161</sup> Cf. pozn. 157, s. 51. Cf. Winnington-Ingram 1963, s. 22.

<sup>162</sup> Aristides zde říká, že „dórský *tonos* se zpívá celý, protože hlas nám slouží v rozsahu 12 tónů a že „ostatní *tony*, které jsou nižší než dórský, se zpívají až po tón konsonantní <...> s nété *hyperbolaión*.“ (Arist. Quint. Mus. 1.10.31-33). Z toho Mathiesen vyvozuje, že nejnižším „zazpívatelným“ tónem je dórský *proslambanomenos*, o kterém prý také Aristides v této kapitole hovoří. Pasáž působí vydavatelům potíže, lacunu v textu stanovil již Jahn (1882). Cf. komentář ke kapitole 10, s. v. *tony nižší než dórský se zpívají až po tón...*, ss. 126.

popřít, že je komplexním souborem antického bádání o hudbě a jako takové je naprostým unikátem.

### 2. 3 Autorství a datace spisu

O životě Aristida Quintiliana se nedochovaly žádné zprávy, ať už u jiných autorů nebo v díle samotném. A tak ani datace jeho spisu *Peri músikés* není bez obtíží. Spis však obsahuje informace různého druhu, které badatelům umožňují dospět v otázce jeho datace k přesvědčivým závěrům. Jaké jsou tyto informace a co z nich badatelé vyvodili, shrnu v následujících odstavcích<sup>163</sup>.

Terminus post quem je dán zmínkou o Ciceronovi v druhé knize (2.6.66-87)<sup>164</sup>; Aristidovo dílo tedy nemohlo být napsáno dříve než v 1. stol. př. Kr.<sup>165</sup> Naopak nejzazší hranici vzniku Aristidova spisu tvoří dílo *De nuptiis Philologiae et Mercurii* Martiana Capelly, který ho použil jako předlohu pro podstatnou část textu deváté

---

<sup>163</sup> Čerpám především z Mathiesena 1983, ss. 10-14, a Schäfkeho 1937, ss. 47-63.

<sup>164</sup> Druhá Aristidova kniha pojednává o důležitosti hudební výchovy pro formování lidského charakteru. V úvodu autor zmiňuje Platóna, který se této otázce věnoval ve své *Ústavě* a také *Zákonech*, a dále se dostává k Ciceronovi, patrně jako k velikánovi římské literatury, tak jako je jím Platón v literatuře řecké. Aristides odkazuje na pasáž z Ciceronova spisu *De re publica*, kde měla být hudba podrobena ostré kritice a kde měla být popřena její prospěšnost a smysluplnost. Aristides tuto pasáž považuje za důkaz Ciceronovy názorové nestálosti, protože v řeči *Pro Archia poeta* přece říká naprostý opak, a přičítá to na vrub řečnické praxi, která vyžaduje takového řečníka, který obhájí kohokoli, i když sám třeba smýšlí jinak. Mathiesen (1983, s. 124) však připomíná, že Cicero napsal svůj spis *De re publica* po vzoru Platónových dialogů, proto je pochopitelné, že musel mluvčím vložit do úst i názory, se kterými se třeba neshodoval a které je potřeba vyvrátit. Pasáž, kterou Aristides zmiňuje, se bohužel nedochovala a vůbec celý spis je zachován velmi málo. Považuji však za nepravděpodobné, že by Cicero při kritice hudby tlumočil svůj vlastní názor, když dále ve spise označuje hudebníky jako „vzdělané lidi, kteří na struny a zpěvem dokázali odhalit harmonii sfér“ (Cic. *De rep.* 6.18).

<sup>165</sup> Při stanovování terminu post quem můžeme být ještě konkrétnější, vezmeme-li v úvahu, kdy Cicero psal svůj dialog *De re publica*. To se dělo někdy mezi lety 54-51 př. Kr., proto lze říci, že Aristides nemohl spis *Peri músikés* napsat dříve než v druhé polovině 1. stol. př. Kr.

knihy<sup>166</sup>. Pro diverzifikaci poměrně širokého rozmezí od 1. stol. př. Kr. do konce 4. stol. n. l.<sup>167</sup> nabízí Aristides indicii hned v druhé kapitole první knihy<sup>168</sup>, kde uvádí, že nikdo před ním se doposud nechopil látky cele, tj. že dosud nebyla vyložena hudební teorie, výchova a kosmologie v jednom díle. To by mohlo znamenat, že Aristides žil a tvořil před Klaudiem Ptolemaiem († cca 168 n. l.), protože Ptolemaios ve svém díle *Harmonika* systematicky pojednal o všech třech výše uvedených sférách působnosti hudby.

Datace do doby před Ptolemaiem by zároveň umožnila dát autora, jehož osobnost zůstává tajemstvím, do souvislosti s M. Fabiem Quintilianem (1. stol. n. l.) nebo ho ztotožnit s jedním z autorů se jménem Aristides<sup>169</sup>. První domněnku podporují některé rukopisy, v nichž před příjmením autora spisu *Peri músikés* předchází určitý člen v genitivu, jako by se jednalo nikoli o Aristida Quintiliana, ale o Aristida Quintilianova, tedy Quintilianova syna nebo otroka. Pokud bychom přijali předpoklad, že náš Aristides je spojován s rétozem Quintilianem právem, přiklání bych se ke druhé variantě rodinného vztahu, protože syn římského občana by se patrně jmenoval po svém otci, tedy zase M. Fabius Quintilianus, spíše než Aristides<sup>170</sup>. Hypotézu o

---

<sup>166</sup> Pro Martiana Capellu cf. oddíl 2. 4 *Aristidovi pokračovatelé*, s. 59. Přímou souvislost mezi 9. knihou Martiana Capelly a 1. Aristidovou knihou popírá Duysinx (1999, s. 6), který se domnívá, že paralely mezi oběma spisy mohly vzniknout tím, že oba autoři měli k dispozici stejný zdroj. Tuto Duysinxovu hypotézu o jediném zdroji vyvracím v průběhu kapitoly 5, kde mj. zkoumám Aristidovy postupy při práci s prameny. Pro výsledky tohoto výzkumu cf. oddíl 5. *Přítomnost či absence dokladů vývoje hudby v díle Aristida Quintiliana*, s. 178nn.

<sup>167</sup> Co se datace *De nuptiis* týká, převažuje dnes názor, že Martianus Capella napsal svoje alegorické dílo po dobytí Říma Vizigóty roku 410 n. l., protože sám na tuto událost s velkou pravděpodobností odkazuje (6.637), a před rokem 439 n. l., kdy se Vandalové zmocnili nadvlády nad severní Afrikou.

<sup>168</sup> Arist. Quint. Mus. 1.2.21-27: „...že téměř nikdo ze starých badatelů kompletně neshromáždil argumenty o hudbě v jednom pojednání, ale že každý vyložil jen část nebo nesoustavně jen něco a že o jejich počátcích a přírodních zákonitostech většinou mlčeli nebo se případně věnovali hudebnímu systému a použití, nápěvů.“

<sup>169</sup> Tedy Marcianus Aristides nebo Aelius Aristides, cf. níže v hlavním textu.

<sup>170</sup> A také si umím představit, že by svůj spis napsal spíše latinsky než řecky. Tím nepopírám skutečnost, že M. Fabius i jeho případný syn uměli výborně řecky, jak se dá předpokládat. Doba však už byla zralá na to, aby vznikl latinsky psaný spis o hudbě, protože latina již za sebou určitou tradici odborné literatury měla. Bylo to především zemědělství (Cato Maior †cca 150 př. Kr.; Varro Reatinus †cca 27 př. Kr.), architektura (Vitruvius Pollio †po 15 př. Kr.), filozofie (Cicero †43 př. Kr.) a rétorika, které se po již zmíněném Ciceronovi věnoval

synovi navíc nabourávají zprávy, které máme o rétorově životě: podle nich měl Quintilianus syny dva, oba však zemřeli v dětském věku (Mathiesen 1983, s. 12)<sup>171</sup>. Naopak Aristeidés je řecké jméno, a proto by byla domněnka, že Aristides byl otrokem rétora Quintiliana, přijatelnější. Varianta Aristidova jména s určitým členem v genitivu před příjmením se však nevyskytuje zdaleka ve všech rukopisech a nejstarší rukopisy toto čtení postrádají úplně, proto je třeba i z důvodů, které představím níže, souvislost Aristida s rétorem Quintilianem spíše zavrhnout.

Máme doloženy ještě dva autory, kteří by mohli být s naším Aristidem ztotožňováni. Prvním z nich je Marcianus Aristides, křesťanský autor žijící v době císaře Hadriana (117 – 138 n. l.). Tento předpoklad však neobstojí, vezmeme-li v úvahu Aristidova slova v druhé kapitole 1. knihy, kde autor říká, že hudební umění je v jeho době na okraji pozornosti a zájmu veřejnosti<sup>172</sup>. Víme totiž, že císař Hadrianus byl vášnivým obdivovatelem hudby, že se obklopoval hudebními talenty<sup>173</sup> a všeobecně hudební umění podporoval. Druhý autorem, který by mohl být spojován s Aristidem Quintilianem, je Aelius Aristides († 181 n. l.). Rozhodně je možné najít alespoň jeden styčný bod mezi oběma autory: Aeliův zájem o medicínu<sup>174</sup> lze totiž do určité míry vypořádat i v Aristidově díle *Peri músikés*<sup>175</sup>.

---

právě otec domnělého mladšího Quintiliana. V 1. stol. n. l. ale vznikaly odborné latinské spisy i na poli dalších oborů, jako je geografie (Pomponius Mela †cca 45 n. l.), medicína (Cornelius Celsus †cca 50 n. l.) aj. Proč by tedy syn římského občana, který vytvořil *Institutio oratoria*, v němž pojednává částečně i o výchově, tedy v podstatě naplní druhé Aristidovy knihy, v takto odborně inspirovaném Římě psal o hudbě řecky?

<sup>171</sup> Cf. Quint. *Inst. or.* 6. *proem.* 6.3-10.2, kde Quintilianus líčí svůj zármutek nad smrtí svých dvou synů, z nichž mladší zemřel ve věku šesti, starší ve věku desíti let.

<sup>172</sup> Arist. Quint. *Mus.* 1.2.1-4, : „*Téma hudba bývá všeobecně opomíjeno, což mě přimělo k sepsání tohoto spisu, v němž chci ukázat, že je to disciplína nedoceněná neprávem.*“

<sup>173</sup> V Hadrianově kruhu působil i hudebník Mesomédés z Kréty, jehož díla patří mezi nejdůležitější doklady antické hudby. Čtyři jeho písně (dvě jeho dochovaná prooimia k Múze a dva hymny – na Nemesis, na Slunce, cf. Příloha 13, ss. 238-239) obsahují totiž notační znaky, což lze v kontextu dochovaných notovaných textů, které jsou víceméně zlomkovité a rozhodně nepocházejí od jednoho autora, označit takřka za unikát. Mesomédovy notované skladby byly publikovány roku 1581 Vincenzem Galileim v traktátu *Dialogo della musica antica e della moderna* a celých tři sta let byly jediným dokladem antické hudby, než byl v osmdesátých letech 19. stol. objeven Seikilův epitaf v Trallech (cf. Příloha 15, s. 241).

<sup>174</sup> Cf. např. *Hieroi logoi*, kde Aelius Aristides líčí sny, které mu seslal bůh Asklépios.



Další údaje, které spis nabízí, však hovoří ve prospěch posunutí datace blíže k její horní stanovené hranici. Výše jsme uvedli, že Aristides se distancuje od díla Klaudia Ptolemaia<sup>176</sup>, kterého rozhodně nikdy nejmenuje mezi svými zdroji<sup>177</sup>. Může to samozřejmě znamenat, že Aristides žil před Ptolemaiem, a tudíž jeho dílo nemohl znát ani použít. Je však potřeba vzít v úvahu i možnost, kterou připomíná Mathiesen (1983, s. 11), že Aristides nemusel vlastnit kopii Ptolemaiova díla nebo mohl mít k dispozici jen jeho část<sup>178</sup>, což ho přimělo k výroku, že před ním doposud nikdo nespojil bádání o hudbě do jednoho pojednání.

Minimálně jedna pasáž ze třetí knihy *Peri músikés* však naznačuje, že její předlohou byl Ptolemaios, byť nepřímou. Jedná se o popis tzv. helikónu (cf. Příloha 14, s. 240), tedy akustického strunného hudebního nástroje, používaného k matematickým měřením konsonancí v oktávě. Tento helikón popisují pouze tři autoři: Aristides (*Mus.* 3.3.1-27), Ptolemaios (*Harm.* 2.2) a Porfyrios (*in Harm.* 156-160), který napsal komentář k Ptolemaiovu spisu *Harmonika*. A byl to patrně právě Porfyrios (232/3 – cca 305 n. l.), z nějž Aristides ve zmíněné pasáži čerpal a ze kterého také mohl nabýt dojmu, že ucelené pojednání o hudbě zatím nebylo vytvořeno<sup>179</sup>, protože Porfyrios komentuje pouze do sedmé kapitoly druhé knihy Claudia Ptolemaia. Tuto hypotézu

---

<sup>175</sup> Cf. např. Arist. Quint. *Mus.* 1.1.23-24; 1.2.4; 1.12.47-49; 2.5.5-6; 2.6.177-183; 2.17.90-98; 3.8.15 aj.

<sup>176</sup> Cf. pozn. č. 168, s. 55.

<sup>177</sup> Aristidova práce s prameny je však velmi benevolentní, protože např. v první knize jmenovitě zmiňuje jen pythagorejce Panakea (Arist. Quint. *Mus.* 1.1.41), Platóna (Arist. Quint. *Mus.* 1.9.84) a Aristoxena (Arist. Quint. *Mus.* 1.10.5). V ostatních případech hojně cituje pomocí sloves ve třetí osobě plurálu, jako jsou λέγουσι, ορίζονται, ἔφασαν apod., k nimž někdy přidá οἱ ἀρχαῖοι, οἱ παλαιοί. To nám bohužel o jeho zdrojích mnoho neříká.

<sup>178</sup> Ani dnes nemáme Ptolemaiova *Harmonika* kompletní, protože autor dílo nedokončil. Rozhodně si ale můžeme vytvořit obrázek o celkové koncepci spisu. Pokud Mathiesen vyvozuje, že Aristides neměl Ptolemaiovo dílo celé, má tím na mysli, že měl k dispozici jen jeho dílčí část, ze které si nemohl utvořit představu o jeho struktuře.

<sup>179</sup> Aristides však v citované pasáži ve skutečnosti neříká, že nikdo před ním nese-psal komplexní spis o hudbě, ale že tak neučinil téměř nikdo (μηδὲνα σχεδὸν εἰπεῖν τῶν παλαιῶν). Tzn. že určitého předchůdce, třeba právě Ptolemaia, zcela nepopírá. Badateli opomíjené „σχεδὸν εἰπεῖν“ tak může být dalším argumentem pro posunutí datace vzniku Aristidova spisu až do doby po Ptolemaiovi, protože premisa, že Aristides odmítá existenci Ptolemaiova díla, je neplatná.

podporuje i skutečnost, že i jinde v Aristidově díle (1.3.15-25; 3.9.15; 3.27.7-9) lze pozorovat vliv Porphyrio a také Plótínova (205 – 269/270 n. l.) neoplatónismu. Uvědomíme-li si dále, že jména Aristidových přátel Eusebia a Florentia, jimž je spis věnován, se vyskytují spíše až od 3. stol. n. l.<sup>180</sup> a že dílo *Peri músikés* „vykazuje jistou podobnost s myšlenkami Jamblichovými“<sup>181</sup> (cca 250 n. l. – cca 325 n. l.), je nutné posunout dataci spisu na konec třetího nebo počátek čtvrtého století n. l.

## 2. 4 Aristidovi pokračovatelé

Do čtvrtého či pátého století n. l. se datují dva dochované muzikologické spisy, které jsme v kapitole 2. 1 zařadili mezi *Eisagógai*, tedy do skupiny stručných úvodů do harmonie<sup>182</sup>. Prvním z nich je *Eisagógé technés músikés* Bakcheia Geronta, druhým *Eisagógé músiké* Alýpiova. Oba spisy obsahují některé pasáže podobné výkladu Aristidovu, tato podobnost se však zdá být dána jedním společným pramenem a nejeví se jako důkaz toho, že oba autoři čerpali právě z Aristida. Tuto hypotézu podporuje skutečnost, že oba autoři jednou používají stejnou terminologii jako Aristides a jindy volí odlišné výrazivo<sup>183</sup>, takže to spíše vypadá, jako by v jejich době existoval určitý korpus děl o hudbě, ze kterých bylo možno čerpat a mezi něž ještě nemusel patřit Aristides. Vzhledem k nejistotě ohledně datace Bakcheiova a Alýpiova spisu se totiž

---

<sup>180</sup> Tuto myšlenku představil již Karl J. Caesar (1861, ss. 13nn). Cituje ho Schäfer (1937, ss. 49-51) i Mathiesen (1983, s. 12). Pracuje s ní též Zanoncelli (1977, s. 91) a Moretti (2010, s. 215).

<sup>181</sup> Cit. Mathiesen (1983, s. 13). Styčný bod mezi Aristidem a Jamblichem představuje např. pojem *Logos heniaios* (Arist. Quint. Mus. 1.3.22), s nímž se v antických textech setkáme právě pouze u těchto dvou autorů. Cf. Iambl. *De communi mathematica scientia* 9.27.

<sup>182</sup> Cf. oddíl 2. 1 *Historický a myšlenkový kontext díla*, s. 38

<sup>183</sup> Alýpios (Alyp. *Isag.* 2.2-6) předkládá totožné dělení hudební teorie jako Aristides (Arist. Quint. Mus. 1.5.31-36), pro pojmenování pohyblivých tónů však používá výraz *κινοούμενοι* (Alyp. *Isag.* 4.4-12), kdežto Aristides dává přednost synonymnímu *φερόμενοι* (Arist. Quint. Mus. 1.6.53nn). Bakcheios se zase s Aristidem shoduje v pojmenování pohyblivých tónů (Bacch. *Isag.* 36), pro konsonanci však používá pojem *παραφωνία* (Bacch. *Isag.* 61), kdežto Aristides upřednostňuje běžnější pojem *συμφωνία* (Arist. Quint. Mus. 1.6.68-69).

nedá vyloučit, že oba autoři byli Aristidovými mladšími současníky<sup>184</sup>, a že tudíž nemuseli mít Aristidovo dosud možná neproslavené dílo k dispozici.

Jednoznačně čerpal z Aristida až Martianus Capella (5. stol. n. l.) ve svém spise *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, jehož devátá kniha je z velké části překladem 5.-19. kapitoly první Aristidovy knihy *Peri músikés*. Paralely jsou natolik dokonalé, že tam, kde je Martianův text porušen, je možné ho bez obav zrekonstruovat na základě Aristida, o což se pokusil již v roce 1881 Hermann Deiters<sup>185</sup>. Díky Martianově překladu byl tak Aristidův text, byť nepřímo, dobře znám latinskému středověku.

Na Východě znali řecké muzikologické texty byzantští učenci třináctého a čtrnáctého století, a to především zásluhou Michaela Psella (\*asi 1018 n. l.), který se vedle řady dalších oborů čile zajímal i o hudbu. Patrně díky němu měli Aristidův text k dispozici Georgios Pachymerés (1242 – cca 1310), který ve svém spise *Σύνταγμα τῶν τεσσάρων μαθημάτων* v oddíle o hudbě čerpal z Aristidovy první knihy<sup>186</sup>, a Manuel Bryennios (kolem 1300 n. l.). Bryenniova *Ἀρμονικά* podle Jonkera<sup>187</sup> vykazují až 43 pasáží identických s textem Aristidovy první knihy, který byl v důsledku Bryenniovy značné popularity<sup>188</sup> uveden do obecného povědomí byzantského světa, byť pod jménem jiného autora.

---

<sup>184</sup> Tuto domněnku vyslovuje alespoň v souvislosti s Alýpiem Mathiesen (1999, s. 594). V otázce datace Bakcheiova díla se badatelé shodují pouze v tom, že se jedná o dílo pozdní, o autorovi samotném však nevíme nic konkrétního.

<sup>185</sup> DEITERS, H. 1881, *Studien zu den griechischen Musikern. Über das Verhältnis des Martianus Capella zu Aristides Quintilianus*.

<sup>186</sup> Konkrétně z pasáže Arist. Quint. Mus. 1.15.21-16.16; jedná se tedy spíše jen o malou část Aristidova spisu a obecně lze říci, že Pachymerovo dílo nemělo na šíření Aristidova odkazu příliš značný vliv i z toho důvodu, že nebylo tak populární jako třeba dílo Bryenniovo.

<sup>187</sup> JONKER, G. H. 1970, *The Harmonics of Manuel Bryennius*, Groningen, Wolters-Noordhoff, s. 404. Jonkerovu monografii nemám k dispozici, informace o jejím obsahu čerpám z Mathiesena (1983, s. 5).

<sup>188</sup> O oblibě Bryenniova textu svědčí více než šedesát dochovaných rukopisů. Mathiesen (1985, JMT 27, ss. 31-47) však připomíná, že zhruba stejné množství dochovaných rukopisů Aristidova spisu *Peri músikés* je také důkazem toho, že Aristidův originální text byl mezi byzantskými učiteli nejméně stejně oblíben jako text Bryenniův.

## 2. 5 Vydání a překlady Aristidova spisu

Na práci byzantských učenců navázali humanisté 15. a 16. století, kteří se nadšeně vrhli do studia antické hudby na základě řeckých originálů, do té doby v latinské západní Evropě neznámých. Aristides je zmíněn v četných dílech humanistických muzikologů<sup>189</sup>. Jako jejich zástupce budiž uveden např. Vincenzo Galilei, badatel, který se antickou hudbou zabýval do hloubky a jehož zásluhou máme dochovány stěžejní zlomky notačních zápisů starořeckých skladeb<sup>190</sup>.

Zásadní zlom však představuje vydání a paralelní latinský překlad Aristidova textu, které roku 1652 pořídil Marcus Meibom<sup>191</sup>. Meibomovým vydáním se Aristides dostal do povědomí širšího okruhu vzdělců, a to nejen muzikologů. Používal ho J. J. Rousseau při práci na svém *Hudebním slovníku*, ale také badatelé rozličných zájmů 19. století, ať už to byl Friedrich Bellermann<sup>192</sup>, Rudolf Westfall a K. J. Caesar<sup>193</sup> nebo Hermann Deiters<sup>194</sup>, zmíněný výše v souvislosti s Martianem Capellou<sup>195</sup>. Roku 1882 znovu vydal Aristidův text Albert Jahn<sup>196</sup>.

První moderní německý překlad Aristidova spisu opatřený obsáhlou úvodní studií vypracoval na základě srovnání Meibomova a Jahnova vydání Rudolf Schäfke<sup>197</sup>. Ve třicátých letech 20. století se však antickou hudbou začal zabývat

---

<sup>189</sup> Pro vyčerpávající seznam humanistických i pozdějších muzikologů, kteří studovali Aristida, cf. Mathiesen 1983, ss. 6-10.

<sup>190</sup> Cf. pozn. 173, s. 56.

<sup>191</sup> MEIBOM, M. 1652, *Antiquae musicae scriptores septem: Graece et Latine*, Amsterdam, Elzevier.

<sup>192</sup> BELLERMANN, F. 1847, *Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen*, Berlin, Albert Foerstner.

<sup>193</sup> Oba badatelé na Aristidovi studovali antickou metriku. Cf. CAESAR K. J. 1861, *Die Grundzuge der Griechischen Rhythmik im Anschluss an Aristides Quintilianus*, Marburg, N. G. Elwert'sche Universitäts-Buchhandlung.

<sup>194</sup> DEITERS, H. 1881, *Studien zu den griechischen Musikern. Über das Verhältnis des Martianus Capella zu Aristides Quintilianus*, Posen, Merzbach'sche Buchdruckerei.

<sup>195</sup> Cf. výše oddíl 2. 4 *Aristidovi pokračovatelé*, s. 59.

<sup>196</sup> JAHN, A. 1882: *Aristidis Quintiliani De musica libri III. Cum brevi annotatione de diagrammatis proprie sic dictis, figuris, scholiis cet. codicum mss*, Berolinum, S. Calvarius.

<sup>197</sup> SCHÄFKE, R. 1937, *Aristeides Quintilianus von der Musik*, Berlin-Schöneberg, Max Hesses Verlag.

britský badatel R. P. Winnington-Ingram, který své úsilí završil kritickým vydáním Aristidova spisu roku 1963<sup>198</sup>. Winnington-Ingram svým vydáním vyvolal vlnu komentovaných překladů do moderních jazyků: opírá se o něj překlad a komentář Thomase J. Mathiesena<sup>199</sup>, Andrewa Barkera<sup>200</sup>, L. Colomera a B. Gil<sup>201</sup>, Françoise Duysinx<sup>202</sup> i Gabrielly Moretti<sup>203</sup>.

V České republice se antickou hudbou zabýval M. K. Černý, autor monografie *Hudba antických kultur*<sup>204</sup>. Ve svých výkladech však mohl používat pouze práce zahraničních autorů či cizojazyčné překlady, protože starořecké muzikologické texty nebyly v té době ještě přeloženy do češtiny. Níže uvedený překlad a komentář k první knize Aristidova spisu *Peri músikés* je po komentovaném překladu Pseudo-Plútarchova dialogu *O hudbě*, který budu publikovat v nakladatelství OIKOYMENH do konce roku 2014, teprve druhým počinem na poli studia originálních starořeckých muzikologických textů v České republice.

---

<sup>198</sup> WINNINGTON-INGRAM, R. P. 1963, *Aristides Quintilianus: De musica*, Lipsia, Teubner.

<sup>199</sup> MATHIESEN, T. J. 1983, *Aristides Quintilianus On Music In Three Books*, New Haven, London, Yale University Press.

<sup>200</sup> BARKER, A. 1989, *Greek Musical Writings II, Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, ss. 392-535.

<sup>201</sup> COLOMER, L., GIL, B. 1996, *Quintiliano, Aristides. Sobre la música. Introdução, tradução e notas*, revisada por J. García López, Madrid, Editorial Gredos. Non vidi.

<sup>202</sup> DUYSINX, F. 1999, *Aristide Quintilien La Musique*, Genève, Librairie DROZ S. A.

<sup>203</sup> MORETTI, G. 2010: *Aristide Quintiliano, Sulla Musica. Versione e Note*, Bari, Levante editori.

<sup>204</sup> ČERNÝ, M. K. 2006<sup>2</sup>, *Hudba antických kultur*, Praha, Academia.

### **3. PŘEKLAD 1. KNIHY O HUDBĚ ARISTIDA QUINTILIANA**

#### 3. 1 Poznámka k překladu

- Překládám podle textu *Aristides Quintilianus De musica*, Lipsia, 1963, Teubner, ed. R. P. Winnington-Ingram. Pokud se od jeho čtení odchyluji, uvádím tak v komentáři k danému místu.
- Hudební termíny řeckého původu, jejichž význam v textu se shoduje s jejich moderním významem, užívám jako běžné termíny hudební terminologie i pro překlad (rytmus, tón, harmonie).
- Tam, kde originální termín přešel do moderních jazyků, ale v textu má jiný význam (*tonos*, *harmonía*), pro nějž není v češtině odpovídající ekvivalent, ponechávám původní termín kurzívně. Spolu s Černým (1995, 2006) nepřekládám jména stupňů ani názvy tetrachordů (náznak pouze v komentáři), ale ponechávám originální znění kurzívou.
- Nezříkám se překladu slovem latinského původu, je-li v češtině používanější než jeho český ekvivalent, a to nejen v případě hudební terminologie (konsonance, disonance, modulace), ale i slov z jiných okruhů vědeckého bádání (definice).
- Pro překlad jednotlivých *tonů* a *harmonii* používám podle Černého přípony – ský, aby se zabránilo případné asociaci se středověkými církevními mody.
- Při přepisu jmen do latinky uvádím délky nejen na místě původní éty a ómegy, ale i u ostatních vokálů (alfa, ióta, ýpsílon), jsou-li v originále dlouhé.
- Počeštělé názvy metrických stop (např. *chorej*) i jiných pojmů z antické metriky (*arze*, *teze*, *baze*) většinou sjednocuji s Kuťákovou (2012). Výjimečně volím jinou možnost (*molossos*, nikoli *molos*; *pyrhichij*, nikoli *pyrichij*).
- Pro překlad citovaných úryvků dochovaných děl užívám stávající překlady (Platón, *Ústava*, př. R. Hošek).

### 3. 2 Překlad 1. knihy *Peri mūsikés*

I. Stále musím obdivovat staré filosofy, milí přátelé Eusebie a Florentie. Obdivuji úsilí, s nímž se věnovali všem naukám, a také jejich schopnost spojit vlastní objevy s objevy druhých a tím nakonec	1.1.1
vybádat to, co je náležité. Obdivuji, jak bohatě ukázali a předali	5
budoucím generacím, jaký užitek vyplývá z jejich bádání. Nejvíce si však jejich intelektu cením tehdy, když my spolu rozmlouváme o hudbě. V jejich době se totiž studiu hudby nevěnoval kdokoli, jak soudí někteří, kdo se v tématu nevyznají, a především mnozí naši	10
současníci. Naopak, studium hudby v sobě mělo vážnost a bylo velice obdivováno, protože je užitečné pro ostatní nauky a podává výklad o počátku a konci. Za hlavní přednost hudebního umění však považuji to, že jeho užitek není spatřován pouze v jediném tématu nebo po	15
krátký časový úsek jako u ostatních nauk, ale že hudba jako jediná dává řád člověku v každém věku, celému lidskému životu i každé činnosti. Malířství a všechna taková umění, která se snaží znázornit krásu vizuálně, jsou prospěšná jen z velmi malé části, a jelikož je	20
dokáže pochopit úplně každý, nepředstavují do budoucna pro bohatost poznání vůbec žádný přínos. Medicína a gymnastika zase přinášejí prospěšné informace o těle. Chce-li je však někdo studovat v dospělosti, nemohou mu dobro vyplývající ze studia poskytnout. A	25
nakonec dialektika a její protějšek rétorika rozvíjejí duši rozumově, pokud ji získají očištěnou hudbou. Avšak bez hudby nejenže neprosívají, ale mohou i ublížit. Jediná hudba prostupuje veškerou, abych tak řekl, látkou a prochází veškerým časem. Duši zdobí půvaby harmonie a tělo usměrňuje vhodnými rytmy. Je vhodná pro děti kvůli	30
dobru pocházejícímu z melodie, dospívajícím ukazuje půvaby rytmizované řeči a vlastně veškeré rozmluvy, dospělým pak vykládá povahu čísel a různost poměrů a vyjevuje tak harmonie, které tato	35
čísla a poměry vytvářejí ve všech tělech. Ale co je nejdůležitější a nejdokonalejší a zároveň málokomu srozumitelné, hudba je schopná vyložit poměry v duši každého člověka i celého univerza. To dokazuje	



i skvělý výrok pythagorejského mudrce Panakea, v němž říká, že úkolem hudby není pouze vzájemně sladit jednotlivé části zvuku, ale také všechno svést přirozeně dohromady a harmonicky spojit. K vysvětlení této problematiky se ještě vrátím v dalších kapitolách spisu.	40
II. Téma hudba bývá všeobecně opomíjeno, což mě přimělo k sepsání tohoto pojednání, v němž chci ukázat, že je to disciplína nedocenená neprávem. Vždyť zatímco ostatní nauky bývají zanedbávány buď proto, že jsou obtížné, jako např. medicína, nebo proto, že jsou nezáživné, jako např. geometrie, ani jeden z těchto důvodů neplatí pro hudbu. Nevykazuje totiž ani příliš velkou obtížnost ani neodpírá náležité potěšení těm, kdo se jí zabývají. Pracují-li usilovně, mohou dosáhnout prospěchu brzy a současně sklidit plody důstojného a nesmírného potěšení. Dále pak, bude-li někdo tvrdě pracovat v jiných oborech, bude možná potřebovat ještě další zábavu, aby si odpočinul. Avšak ti, kdo se cvičí v hudbě, mají odpočinek stejně jako prospěch z poznání pevně zakotven v této samotné činnosti, což ještě zvyšuje požitky z ní. Nevzdělané masy to však považují za bezvýznamné a dávají přednost potěšení plynoucímu ze zahálky a omezenosti a ne z rozumu a prospěchu. Ale je to také kvůli těm, kteří tomuto umění nevěnovali ani trošičku lásky: protože se sami ani z malé části nikdy nezabývali hudbou, nepřiznávají hudebníkům ani trochu důstojnosti a nepovažují je za hodné chvály kvůli jejich hudbě. A je to také kvůli tomu, že téměř nikdo ze starých badatelů kompletně neshromáždil argumenty o hudbě v jednom pojednání, ale že každý vyložil jen část nebo nesoustavně jen něco a že o jejích počátcích a přírodních zákonitostech většinou mlčeli nebo se případně věnovali hudební teorii a použití „nápěvů“. Ale to by na úvod už stačilo.	1.2.1
III. Než se už konečně pustíme do výkladu, měli bychom vzývat vůdce Múz boha Apollóna, jak je zvykem. Vždyť i básníci vzývají	5
	10
	15
	20
	25
	1.3.1

Múzy a velitele Múz Apollóna, ačkoli se hudbou jako takovou nezabývají a skládají pouze vyprávění o dávných činech, při němž zapojí jen malý podíl umění Múz. My však nechceme vyprávět jenom staré mýty se zapojením pouhé části tohoto umění. My se ho snažíme představit jako celek, vylíčit jeho charakter a vlastnosti a usilujeme o to, abychom odhalili každou ideu hudby ve zvuku a každou její přítomnost v pevné hmotě. A dále se snažíme vyjevit jakékoli číselné vztahy a poměry, které jsou náhodou podobné těm v lidské duši, tom nejcennějším, co máme, a navíc vyložit o celém tomto vesmíru vše, co může múzicky objasnit ten, kdo podstupuje cestu výstupu. Koho z tolika bohů máme vzývat a volat na pomoc jako prvního? Neměl by to být ten, jenž vše viditelné spojil neviditelnými schopnostmi v harmonii a každou duši dokonale vytvořil z poměrů harmonie? Je správné pojmenovat ho Tvůrcem a dát mu jméno podle jeho skvělých výtvorů, nebo ho nazvat Čistou ideou a pojmenovat ho tak podle toho, že předal své schopnosti lidem? Nebo Logem a Henadou? Nebo ho máme nazvat Sjednocujícím Logem, jak to dělají skvělí a moudří lidé, a vystihnout tak to, že on vše spojuje v harmonii a řád, a ukázat, že mnoho věcí původně oddělených svázal nezlomnými pouty a má je v jednom celku? Tohoto boha vzývejme, aby nám dopřál všemu dobře porozumět a pomohl nám téma vyložit lehce a tak, jak si zaslouží. Ale už dost motliteb. Teď už se pusťme do výkladu a pojednejme o celém umění Múz, jak jsme slíbili.	5
	10
	15
	20
	25
IV. Hudba je věda o „nápěvu“ a všem, co na něm závisí. Bývá definována také jako <i>teoretické a praktické umění o dokonalém a instrumentálním „nápěvu“</i> a také jako <i>umění o tom, co je náležité ve zvucích a pohybech</i> . My ji však definujeme dokonaleji a v souladu s naším záměrem jako <i>znalost toho, co je náležité ve zvucích i pohybech těla</i> . Je to tedy věda, jejíž podstatou je nezvratná a	1.4.1
	5

neomylná znalost. Hudba totiž nikdy nemůže vykázat žádnou změnu ani žádný zvrat, ať už budeme hovořit o jejích složkách či výsledném celku. Ale můžeme ji po právu nazvat i uměním. Vždyť je to systém vjemů zdokonalených cvičením k preciznosti, a není neúčinná pro život, jak si uvědomovali naši předkové a jak ukáže i náš výklad. Co se definice *věda o dokonalém „nápěvu“* týká, považujeme ji za rozumnou. Chceme-li totiž vytvořit dokonalou píseň, musíme se soustředit i na melodii i na rytmus i na text. V případě melodie je to jednoduše zvuk, u rytmu je to pohyb toho zvuku a v případě textu metrum. Věci, které závisejí na dokonalém „nápěvu“, jsou pohyb zvuku a těla a také doby a z nich složené rytmy. Že je hudba uměním toho, co je náležité, také není nesmyslná myšlenka. Vše opovrženímhodné bylo totiž toho, co je náležité, zbaveno. Neboť náležitost je výměna nebo vzájemný soulad věcí krásných a chvályhodných se vznešenými věcmi vesmíru. Teoretickým a praktickým uměním je hudba nazývána z následujících důvodů: vždy, když zkoumá své vlastní části a probírá členění a hudební pravidla, říká se, že teoretizuje. A kdykoli na základě toho tvoří a užitečně a náležitě skládá, tak teorii aplikuje v praxi. Látkou je v hudbě zvuk a pohyb těla. Zvuk jedni definují jako vzduch zasažený ranou, druzí jako náraz vzduchu. V prvním případě tedy považují za zvuk objekt, na nějž je působeno, v druhém ho vymezují jako samotnou působící sílu, což je lepší. Pohyb vzniká v různých dobách, doba je totiž jednotkou pohybu a zastavení. Pohyb je buď jednoduchý, nebo složený. A složený se dělí na souvislý, intervalový a prostřední. Souvislý pohyb je takový, když zvuk nepozorovaně a rychle klesá a stoupá; intervalový vykazuje jasné tónové výšky, intervaly mezi nimi jsou však nejasné; a prostřední je spojením těchto dvou. Souvislý hlas je tedy ten, kterým mluvíme, prostřední ten, v němž recitujeme básně,

a intervalový ten, který mezi jednotlivými zvuky vytváří určité intervaly a pauzy, a proto se také nazývá hudební.

V. Jeden oddíl hudby se nazývá teorie, druhý praxe. Teorie rozlišuje pravidla hudebního systému, a to i hlavní i podřazená, a zkoumá také božské počátky hudby, přirozené příčiny vzniku a její soulad se	1.5.1
jsoucím věcmi. Praxe jedná na základě pravidel hudebního systému a sleduje cíl hudby, a je proto také nazývána výchovou. Teorie se dělí na „fyziku“ a problematiku oboru. A dále jedna část „fyziky“ je nauka o číslech, druhá je stejnojmenná s druhem, tedy „fyzika“, a pojednává i o jsoucích věcech. Problematika oboru má tři části: harmonii, rytmiku a metriku. Praxe se dělí na použití a provedení výše uvedeného. A části použití jsou skladba „nápěvů“, skladba rytmů a poezie; provedení je instrumentální, vokální a divadelní, v němž se dále používají i pohyby těla souhlasné s doprovodnými „nápěvy“.	5
Pohyb je tedy změna různých vlastností na stejné. Jsou dva druhy pohybu zvuku, složený a nesložený. O složeném pohybu už byl výklad podán. Nesložený a jednoduchý pohyb zvuku se nazývá tón z hlediska výšky. Takový tón je zpomalení a zastavení hlasu. Jsou dvě podoby hlasu: klesání a stoupání. Klesání vzniká vždy, když hlas přejde z vyšší polohy do nižší, stoupání pak, kdykoli se přemístí z nižší polohy do vyšší. To, co přitom vzniká, nazýváme hloubkou a výškou. Hloubka vzniká vzduchem vydechnutým směrem zezdola, výška směrem seshora. Každý jednoduchý pohyb zvuku je tedy	10
tónová výška, pohyb hudebního zvuku se pak konkrétně nazývá tón. Než o něm budeme dále mluvit, uveďme jen, že harmonie má sedm částí. Zaprvé pojednává o tónech, zadruhé o intervalech, zatřetí o tónových systémech, začtvrté o hudebních rodech, zapáté o <i>tonech</i> , zašesté o modulacích a zasedmé o skladbě „nápěvů“. Nejprve tedy pojednejme o tónech. Předem se omlouváme, budeme-li používat	15
	20
	30
	35

nějaké nesrozumitelné výrazy. Výklad totiž vyžaduje odbornou terminologii.

1.6.1

VI. Tón je tedy nejmenší část hudebního zvuku. A ačkoli je v přírodě nekonečné množství zvuků, ucelený výklad podle hudebních rodů podám jen o dvaceti osmi. Jejich názvy jsou následující:

Proslambanomenos

Hypaté hypatón

Parhypaté hypatón

5

Enharmonická hyperhypaté hypatón

Chrématická hyperhypaté hypatón

Diatonická hyperhypaté hypatón

Hypaté mesón

Parhypaté mesón

Enharmonická lichanos mesón

Chrématická lichanos mesón

Diatonická lichanos mesón

Mesé

Trité synémmenón

Enharmonická paranété synémmenón

Chrématická paranété synémmenón

Diatonická paranété synémmenón

Nété synémmenón

Paramesos

10

Trité diezeugmenón

Enharmonická paranété diezeugmenón

Chrématická paranété diezeugmenón

Diatonická paranété diezeugmenón

Nété diezeugmenón

Trité hyperbolaión

Enharmonická paranété hyperbolaión

Chrématická paranété hyperbolaión

Diatonická paranété hyperbolaión

Nété hyperbolaión.

*Proslambanomenos* (=přidaný tón) se tak jmenuje proto, že nepatří do 15  
žádného ze jmenovaných tetrachordů, ale je přidáván navíc  
v konsonanci s *mesé* a má odstup celého tónu od *hypaté hypatón*  
stejně jako *mesé* od *paramesé*. *Hypaté hypatón* (=nejvyšší struna  
z nejvyšších strun) je tak nazývána proto, že se klade na první pozici  
v prvním tetrachordu. Naši předkové totiž používali výraz „nejvyšší“ 20  
pro pojem „první“. *Parhypaté* (=struna vedle *hypaté*) je tón ležící  
vedle *hypaté*. *Enharmonická*, *chrématická* a *diatonická* struna *hypatón*  
jsou tóny poukazující na hudební rod, neboť uspořádání tetrachordů je  
variabilní. Rodina těchto tónů se nazývá *hyperhypatai*. *Hypaté mesón* 25  
(=nejvyšší tón prostředních tónů) je zase prvním tónem *tetrachordu*  
*mesón*, který je ve vztahu pouze k tetrachordům *hypatón* a  
*synémmenón* vnímán jako prostřední. Po *hypaté mesón* následuje  
*parhypaté mesón* a ostatní tóny jsou podobné těm v tetrachordu  
*hypatón*. Rodina těchto tónů byla nazvána *lichanoi* (=ukazovávky) a  
jmenují se tak stejně jako prst, který úhozem rozeznívá strunu 30  
vydávající tyto tóny. Tón následující po *lichanoi mesón* se nazývá  
*mesé* (=prostřední), protože v každém tónovém systému leží zcela  
uprostřed ostatních použitých tónů. O půltón výše od *mesé* je *trité*  
*synémmenón* (=třetí tón spojitého tetrachordu). Třetí je proto, že  
musíme počítat od posledního tónu tetrachordu navazujícího na *mesé*, 35  
neboť nám ještě zbývá postoupit k výše položeným tetrachordům.  
Důvody toho, proč se tóny po *trité synémmenón* nazývají  
*enharmonická*, *chrématická* a *diatonická paranété*, jsme už uvedli  
dříve. *Paranétai* se ale nazývají proto, že leží vedle *nété*. Po nich pak

následuje *neté*, tj. „nejnižší“ tón. Naši předkové totiž používali výraz 40  
„nejnižší“ pro pojem „poslední“. Celý tento tetrachord byl nazván  
„spojitý“, protože je spojen s předchozím dokonalým tetrachordem,  
který dosahoval až k *mesé*. Opět vedle *mesé*, tentokrát však o půltón  
výše, leží struna, která se nazývá *paramesos* (=vedle *mesé*). Tóny  
následující po ní získaly své názvy z podobných důvodů a ve stejném 45  
pořadí jako tóny tetrachordu *synémmenón*. Tento tetrachord se ale  
jmenuje *diezeugmenón* (=nespojité), protože je na každé straně  
k sousedním tetrachordům přiřazen nerovnoměrně. Potom je tam *tritè*  
*hyperbolaión* (=třetí tón krajního tetrachordu) a po ní následující tóny,  
které mají své konkrétní názvy ve stejném pořadí a ze stejných  
důvodů jako tóny předcházející (tj. v tetrachordu *diezeugmenón*). 50  
Rodina těchto tónů se nazývá *hyperbolaiiai* (=krajní), protože lidský  
hlas při nich dosahuje svých mezí a ukazují se jeho možnosti.  
Tóny mohou být buď pevné nebo pohyblivé anebo *barypyknoi*,  
*mesopyknoi*, *oxytyknoi* či *apyknoi*. *Pyknon* je určité uspořádání tří 55  
tónů v tetrachordu. A *barypyknoi* jsou takové tóny, které obsazují  
první pozice *pykna*, *mesopyknoi* prostřední, *oxytyknoi* poslední pozice  
a *apyknoi* nesdílí žádnou pozici společnou s uspořádáním *pykna*  
v tetrachordu. Z těchto tónů mezi pevné řadíme *apyknoi* a *barypyknoi*, 60  
které se také nazývají *hypatoeideis* (=tóny rodiny *hypatai*), protože se  
nemění jejich výška; zbylé tóny pak jsou pohyblivé, protože někdy  
vykazují menší a někdy větší intervaly v závislosti na složení  
tetrachordů. Některé pohyblivé tóny se nazývají *parhypatoeideis*  
(=tóny rodiny *parhypatai*), jiné *lichanoeideis* (=tóny rodiny *lichanoi*). 65  
Dále některé tóny jsou navzájem konsonantní, jiné disonantní a jiné  
unisono. Konsonantní jsou ty, které když zazní současně, „nápěv“ se  
nejeví ve vyšší nebo nižší poloze. Naopak u disonantních tónů,  
zazní-li současně, vzniká vlastní „nápěv“ na obou stranách. Unisono  
jsou pak takové tóny, které vykazují jinou barvu hlasu, ale stejnou

tónovou výšku. Ale existují i další typy rozdílů v tónech. První je hledisko tónové výšky a rozdíl ve vysoké a nízké poloze. Druhý je dán účastí tónů v intervalech, kdy některé tóny jsou součástí jen jednoho intervalu a jiné lze vypořizovat ve více intervalech. Třetí rozdíl se týká tónových systémů, kdy se tón podílí na jednom či dvou tónových systémech, a čtvrtý rozdíl je v poloze hlasu, když se hlas nachází ve vyšší či nižší poloze (co je poloha hlasu, však řekneme později). Konečně pátý rozdíl je dán <i>éthosem</i> . Jiný <i>éthos</i> je totiž vlastní vysokým tónům a jiný nízkým, jiný pak tónům z rodiny <i>parhypatai</i> a jiný tónům z rodiny <i>lichanoi</i> .	70
VII. Interval je definován dvěma způsoby: obecně a konkrétně. Obecně je to veškerý rozsah ohraničený nějakými mezemi. Konkrétně interval vzniká v hudbě jako rozsah zvuku opsaný dvěma tóny. Některé z intervalů jsou složené a jiné nesložené. Nesložené jsou intervaly vymezené sousedními tóny, složené pak ty, jejichž hraniční tóny spolu nesousedí nebo které je možné při zpěvu rozložit na více intervalů. Nejmenším intervalem, tj. v melodii, je <i>enharmonická diesis</i> , po ní je její přibližný dvojnásobek půltón, potom následuje dvojnásobek půltónu tón a ještě dvojnásobek tónu dvoutón. Dále některé z intervalů jsou menší a některé větší, jedny konsonantní a jiné disonantní, některé jsou <i>enharmonické</i> , další <i>chrómatické</i> a jiné zase <i>diatonické</i> . Konečně rozlišujeme intervaly racionální a iracionální. Racionální jsou ty, u nichž je možné stanovit určitý poměr (přičemž poměrem rozumím vzájemný vztah, který lze vyjádřit čísly). Iracionální intervaly jsou pak ty, kde žádný vzájemný poměr nenajdeme. Poměr kvarty je tedy 4:3, poměr kvinty 3:2, oktávy 2:1 a poměr tónu je 9:8. S konsonantními a disonantními intervaly se to má stejně, jako jsme uvedli u tónů. O <i>enharmonických</i> a ostatních intervalech pojednáme ve vhodnou dobu. Některé intervaly jsou nesložené, jako <i>diesis</i> , některé složené, jako kvarta. A některé jsou i	75
	1.7.1
	5
	10
	15
	20



složené i nesložené, jako půltón a tón. Dále jsou intervaly sudé a liché: 25  
sudé se dají rozkládat na stejné části, jako půltón a tón, liché se dělí na  
části nestejně, k nimž patří intervaly tří, pěti a sedmi *diesí*. Stejně je to  
i u skládání intervalů: nikdy se vedle sebe nekladou víc než dvě *diese*,  
nikdy více než dva půltóny a nikdy více než dva tóny, protože jinak se 30  
celek zvrátí v disonanci. Klasifikujeme intervaly také jako řídké a  
husté. Husté jsou ty nejmenší, jako *diesis*, řídké ty největší, jako  
kvarta. Dvoutón lze rozdělit rozličnými způsoby. První je dělení na 24  
dvanáctin tónu, druhé je dělení na *diese* neboli na 8 čtvrtin tónu, třetí 35  
je dělení na 6 třetin tónu a čtvrté na 4 půltóny, což je 8 *diesí*. Takto  
také staří hudebníci sestavili tónové systémy, když stanovili odstup  
strun na jednu *diesi*. *Diesí* byl tedy nazýván nejmenší interval lidského  
hlasu, protože představuje „zánik“ hlasu. Tón je pro svůj rozsah 40  
prvním intervalem, který hlas „napíná“. A půltón je „polovina“ tohoto  
tónu nebo prostě interval téměř shodný s celým tónem. Badatelé totiž  
říkají, že se tón nedělí na stejné části. A snad je to pravda. Níže také 45  
uvádím na *diese* rozdělenou tónovou řadu starých hudebníků, přičemž  
první oktáva je probrána po *diesích*, druhá pak postupuje po  
půltónech.

α	β	γ	δ	ε	ς	ζ	η	θ	ι	ια	ιβ
(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	(8)	(9)	(10)	(11)	(12)

→	<	6	Π	9	L	J	Δ	▽	E	3
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

ιγ	ο	>	9	Π	6	J	Γ	▽	Δ	3	E
----	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

ιγ	ιδ	ιε	ισ	ιζ	ιη	ιθ	κ	κα	κβ	κγ	κδ
(13)	(14)	(15)	(16)	(17)	(18)	(19)	(20)	(21)	(22)	(23)	(24)

⊥	⊥	⊥	3	ε	⊥	⊥	α	>	<	γ	γ
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

⊥	⊥	μ	ε	3	⊥	⊥	ο	<	>	γ	γ
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

β	κς	κη	λ	λβ	λδ	λς	λη	μ	μβ	μδ	μς	μα
(2)	(26)	(28)	(30)	(32)	(34)	(36)	(38)	(40)	(42)	(44)	(46)	(48)

⊥	⊥	ε	Ω	C	⊥	⊥	ο	ε	λ	ρ
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

⊥	F	3	ϑ	⊥	C	⊥	ο	3	γ	δ
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---



mohou být husté nebo řídké. A dále jsou některé z nich nemodulující, což jsou ty, které mají jednu *mesé*, a jiné modulující, tedy takové, které mají více *mesai*. A některé jsou zpívány po tónech jdoucích za sebou v řadě, jiné po tónech nesousedních. Rozlišujeme různé typy tónových systémů v závislosti na tom, jakými intervaly začínají, neboli jaké je uspořádání těch intervalů: buď je půltón na první pozici, nebo na druhé či třetí nebo ještě na další. Z hlediska členění je to tak, že v každém *tonu* rozlišujeme pět tetrachordů: *tetrachord hypatón*, *mesón*, *synémmenón*, *diezeugmenón* a *hyperbolaion*. Konsonantní pentachordy jsou tři, tj. *pentachord mesón*, *synémmenón* a *diezeugmenón*, a oktachordy dva: *synémmenón* a *diezeugmenón*. Je ještě více druhů tónových systémů, protože mohou být od každého tónu nastaveny. Ale staří hudebníci nazývali tetrachord pojmem *syllabé*, pentachord jako *dioxeiόν* a oktávu jako *harmonia*; ta také podle svého typu dostala různé názvy. *Harmonia* začínající na *hypaté hypatón* se nazývala mixolýdská, na *parhypaté* začínala lýdská, na *diatonické hyperhypaté* fryžská, na *hypaté mesón* dórská, na *parhypaté mesón* hypolýdská, na *diatonické lichanos* hypofryžská a na *mesé* hypodórská. Z výše uvedeného je zjevné, že vezmeme-li stejný první bod, který se pokaždé podle funkce tónu jmenuje jinak, že charakter *harmonie* vyplývá ze sledu po sobě jdoucích tónů. Výklad o tónových systémech, které staří hudebníci nazývali prvopočátkem *éthosů*, by mohl být takto dostačující.

IX. Rod je určité dělení tetrachordu. Jsou tři hudební rody: *enharmonika*, *chrómatika* a *diatonika*, které se mezi sebou liší tím, jak malé nebo velké obsahují intervaly. *Enharmonika* je hudební rod, v němž převažují nejmenší intervaly, a nazývá se tak proto, že tyto intervaly jsou „harmonicky“ spojeny. V *diatonice* zase převažují celé tóny a svůj název má podle toho, že se hlas při ní značně „napíná“. Konečně *chrómatika* je převážně sestavená z půltónů. A tak jako se

barvou nazývá to, co je mezi bílou a černou, stejně tak i hudební rod, který chápeme jako prostřední mezi *enharmonikou* a *diatonikou*, byl pojmenován *chróma*, tedy „barva“. Každý hudební rod má svou melodii: *enharmonika* má při postupu směrem nahoru *diesi*, *diesi* a nesložený dvoutón, při postupu směrem dolů je to obráceně. *Chrómatika* má při postupu směrem nahoru půltón, půltón a malou tercii, při postupu směrem dolů je to obráceně. A *diatonika* má při postupu směrem nahoru půltón, tón a tón, směrem dolů je to obráceně. Nejpřirozenější z těchto tří rodů je *diatonika*, dokážou ji totiž zazpívat všichni lidé, i hudebně nevzdělaní. Nejvíce umělecká je zase *chrómatika*, protože ji jsou schopni zazpívat pouze hudebně vzdělaní lidé. A nejpřesnější je *enharmonika*: používají ji totiž jen největší znalci hudby a pro běžný lid je neuchopitelná. Proto také někteří čtvrttónovou hudbu v minulosti zavrhlí, protože si vlivem své vlastní neschopnosti mysleli, že se tento interval vůbec nedá zazpívat. Každý z těchto rodů zpíváme buď po krocích, nebo po skocích. Melodický krok vzniká, když melodii vytváříme pomocí tónů jdoucích v řadě za sebou, melodický skok zase tehdy, jsou-li použity tóny nesousední. Dále se jeden typ melodie nazývá „přímá“, druhý „vracející se“ a třetí „kruhová“. „Přímá“ melodie stoupá zezdola nahoru, „vracející se“ je k ní opačná a „kruhová“ je melodie modulující, např. když někdo směrem nahoru připojí tetrachord spojitě a směrem dolů nespojitě. Některé hudební rody se dále člení na konkrétní typy a jiné zase ne. *Enharmonický* rod je nedělitelný, protože je složen z těchto nejmenších intervalů. *Chrómatika* se ale bude dělit na takové množství intervalů, které lze v intervalu mezi půltónem a *enharmonickou diesí* považovat za racionální, a je evidentní, že *diatonika* zase na takové množství intervalů, které lze pokládat za racionální v intervalu mezi půltónem a celým tónem. Jsou tedy tři typy *chrómatiky* a dva typy *diatoniky*, což

celkově přičteno k <i>enharmonice</i> dává počet šest typů melodií. První typ se vyznačuje čtvrttónovými <i>diesemi</i> a je nazýván <u>enharmonický</u> , druhý zase obsahuje třetinotónové <i>diese</i> a nazývá se <u>měkká chrómátika</u> . Třetí typ se vyznačuje <i>diesemi</i> , které jsou třípůlovým násobkem <i>enharmonické diese</i> , a nazývá se proto <u>třípůlová chrómátika</u> . Čtvrtý typ je specifický tónem sestaveným z dvou nesložených půltónů, a proto nazývá se <u>tónová chrómátika</u> . Pátý typ se skládá z půltónu, tří <i>diesí</i> a dalších pěti <i>diesí</i> a nazývá se <u>měkká diatonika</u> . A šestý typ má půltón, tón a tón a jmenuje se <u>vypjatá diatonika</u> . Aby byl náš výklad jasný, znázorníme to dělení v číslech za předpokladu, že tetrachord má 60 jednotek. Dělení <i>enharmoniky</i> je tudíž 6 + 6 + 48. Dělení měkké <i>chrómatiky</i> je 8 + 8 + 44. Třípůlová <i>chrómátika</i> je 9 + 9 + 42 a <i>tónová chrómátika</i> 12 + 12 + 36. Dělení měkké <i>diatoniky</i> je 12 + 18 + 30 a <i>vypjaté diatoniky</i> 12 + 24 + 24.	40
Jsou ale i další dělení tetrachordu, která používali velmi dávní hudebníci ve svých <i>harmoních</i> . Někdy tato dělení vyplňovala celý oktachord, a někdy i tónový systém větší než šest celých tónů. Často to však byl menší systém, protože staří hudebníci vždy nepoužívali všechny tóny. Důvod uvedeme později. Takže lýdský systém sestavili z <i>diese</i> , dvoutónu, tónu, <i>diese</i> , <i>diese</i> , dvoutónu a <i>diese</i> (tento systém tedy byl úplný). Dórský systém byl složen z tónu, <i>diese</i> , <i>diese</i> , dvoutónu, tónu, <i>diese</i> , <i>diese</i> a dvoutónu (přesahoval tedy o jeden tón oktávu). Fryžský systém se skládal z tónu, <i>diese</i> , <i>diese</i> , dvoutónu, tónu, <i>diese</i> , <i>diese</i> a tónu (tento systém tedy také pojímal celou oktávu). Iónský systém byl sestaven z <i>diese</i> , <i>diese</i> , dvoutónu, tří půltónů a tónu (takže mu chyběl tón do oktávy). Mixolýdský byl pak složen z dvou <i>diesí</i> za sebou, tónu, tónu, <i>diese</i> , <i>diese</i> a tří tónů (takže i tento systém byl úplný). A tzv. syntonolýdský (vypjatý lýdský) byl <i>diese</i> , <i>diese</i> , dvoutón a tři půltóny. V tomto případě je potřeba chápat	45
	50
	55
	60
	65
	70
	75
	80

*diese* ve všech těchto systémech jako *enharmonické*. Pro názornost uvedu i náčrt těchto systémů. Zmiňuje se o nich i božský Platón v *Ústavě*, když uvádí že mixolýdský a syntonolýdský jsou plačtivé a iónský a lýdský pijácké a velice uvolněné. A potom pokračuje slovy: „*ale zbývá ti ještě to, co se zpívá po dórsku a po fryžsku.*“ Dávni hudebníci vytvářeli takovéto nákresey *harmonii* a zároveň harmonicky spojovali vlastnosti tónů s hlavními rysy *éthosů*. Ale o *éthosech* podrobně vyložíme později.

85

90

#### 1 LÝDSKÁ

R V C O E N Z E  
L 7 C K 7 (X) C U (F)

#### 2 DÓRSKÁ

Φ C P Π I Z E Δ Θ  
(F) C U 7 < C U 7 7

#### 3 FRYŽSKÁ

Φ C P Π I Z E Δ 7  
F C U 7 < C U 7 7 7

#### 4 IÓNSKÁ

7 R V C M I  
(7) L 7 C Π <

#### 5 MIXOLÝDSKÁ

7 R V Φ C P Π Z  
7 L 7 F C U 7 C

#### 6 SYNTONOLÝDSKÁ

7 R V C M  
7 L 7 C Π

X. Nyní pojednáme o *tonech*. Pojmem *tonos* nazýváme v hudbě tři věci: buď tón z hlediska výšky, nebo tón jako určitý rozsah zvuku, tedy interval, o který je např. kvinta větší než kvarta, nebo je to tónový systém, jako třeba lýdský a fryžský. My teď máme v úmyslu pojednat o tom posledním. Podle Aristoxena je *tonů* třináct a jejich *proslambanomenoi* tvoří oktávu; podle novějších muzikologů je *tonů* patnáct a jejich *proslambanomenoi* tvoří oktávu a tón, který je připojen *diazeuxí*. Aristoxenos je nazývá takto: hypodórský; dva hypofryžské, jeden nízký, který bývá také nazýván hypoiónský, a druhý vysoký. Dále jmenuje dva hypolýdské, jeden nízký, který bývá

1.10.1

5

10

také nazýván hypoiolský, a druhý vysoký. Dórský je jeden a fryžské  
 jsou dva, jeden nízký, který se také nazývá iónský, a jeden vysoký.  
 Lýdské jsou dva, jeden nízký, který je dnes nazýván aiolský, a jeden  
 vysoký. Pak jmenuje dva mixolýdské, jeden nízký, kterému dnes  
 říkáme hyperdórský, a jeden vysoký, který se dnes nazývá  
 hyperiónský. Hypermixolýdský je jeden a nazývá se také 15  
 hyperfryžský. K nim byly novějšími muzikology přidány ještě  
 hyperaiolský a hyperlýdský, aby každý *tonos* měl nízkou, střední i  
 vysokou polohu. Každý *tonos* přesahuje *tonos* předcházející před ním  
 o jeden tón, chceme-li začít od nejnižšího, a bude o půltón menší,  
 začneme-li od toho nejvyššího. Jejich *proslambanomenoi*, jak jsem 20  
 uvedl, tvoří oktávu a tón. Proto je také lze získat konsonancemi.  
 Začnu-li totiž od nejnižšího a budu-li chtít stoupat nahoru a znovu  
 klesat po různých intervalech, vždy se dostanu k jednomu z těchto  
*proslambanomenů*. Některé *tony* se zpívají kompletní, jiné nikoli. 25  
 Dórský *tonos* se zpívá celý, protože hlas nám slouží v rozsahu 12 tónů  
 a protože v jeho středu leží *proslambanomenos* hypodorské oktávy.  
 Ostatní *tony*, které jsou nižší než dórský, se zpívají až po tón  
 konsonantní <s dórským *proslambanomenem*, *tony* vyšší až po tón> 30  
 konsonantní s *néte hyperbolaión*. Takto také budeme moci seřadit  
 písně nebo mezihry do systému *tonů*, když nahradíme nejnižší tón  
 tónového systému, v němž jsou složeny, jedním z těchto  
*proslambanomenů* a poté budeme hrát nebo zpívat od něj směrem  
 dolů. A když už nebudeme moci jít níže, budeme v dórském *tonu*, 35  
 protože první slyšitelný tón je vymezen jako dórský  
*proslambanomenos*. Bude-li tedy nejhlubší tón naší skladby slyšitelný,  
 pokusíme se zjistit, o kolik je výše než dórský *proslambanomenos*, tj.  
 od přírody nejnižší tón. A potom stanovíme tónový systém, jehož  
*proslambanomenos* přesahuje dórský *proslambanomenos* o tolik, o  
 kolik nejnižší tón písně bude vyšší než nejnižší přirozený tón. Pokud 40

nejnižší tón písne bude výš než dórský *tonos*, protože se bude nacházet o oktávu výše, transponujeme ho o oktávu níže a poté zase použijeme výše uvedený postup, a tak poměrně snadno zjistíme hledaný tónový systém.

XI. Modulace je změna stávajícího tónového systému a povahy zvuku. 1.11.1

Jestliže totiž každý tónový systém bude proveden určitým typem zvuku, je zjevné, že se společně s ním bude měnit i podoba „nápěvu“.

V *tonech* vznikají v každém intervalu, složeném i nesloženém, rozličné modulace, ale krásnější jsou ty, které se vytvářejí na 5

konsonantních intervalech. Ostatní tak krásné nejsou. Je možné pozorovat, že jejich tetrachordy a melodické skoky modulují od určitého tónu o celý tón či půltón nebo zkrátka o jakýkoli interval, ať už lichý, sudý, klesající nebo stoupající. *Tony* jsou si také podobné na 10

úrovni tetrachordů. Některé *tony* přesahují jiné o půltón, jiné o tón, další o ještě větší intervaly, takže to v důsledku funguje tak, že tetrachord *mesón* níže položeného *tonu* se stává tetrachordem *hypatón* *tonu* položeného výše nebo naopak. A stejně to platí pro další 15 tetrachordy v řadě.

Jsou tři základní *tony*: dórský, fryžský a lýdský. Dórský je vhodný pro hlasový výkon v nižších polohách, lýdský ve vyšších polohách a fryžský ve středních. Ostatní *tony* nacházíme spíše v instrumentálních 20 skladbách, protože hudební nástroje jsou vyrobeny pro ty nejdelší tónové systémy. Protože jsou všechny *tony* složeny z řady 24 převrácených písmen, snížíme-li o tón nejnižší z nich, tedy hypodórský *tonos*, dostaneme  $\text{ϝ}$ , což je první notační znak. Pak je další znak, který v *enharmonicém* rodě má odstup jedné *diese*, v 25

*chrómatice* a *diatonice* jednoho půltónu. Následuje třetí znak a čtvrtému pak vymezíme vzdálenost celého tónu. Když jsme takto stanovili počátek nejnižšího tónového systému, znovu vystoupíme o půltón výše a přiřadíme tak k němu *proslambanomenos* tónového



systému následujícího po něm. Budeme-li postupně přidávat další *tony* se stejnými přesahy, získáme počet 15 tónových systémů. Níže uvádím tabulku písmen po půltónových odstupech, dále tabulku po tónových odstupech a nakonec tónové systémy z nich složené. Znaků jsou v tabulce vždy dvojí, abychom z podobnosti toho, co je psáno dole, mohli vypočítat shodné rysy znaků nahoře. Pomocí znaků dole potom znázorníme mezihry, aulétické mezihry v písních nebo čistě instrumentální hudbu, pomocí horních znaků písň. Užijeme-li místo běžně používaných písmen znaky uvedené níže v tabulce *tonů*, snadno zakryjeme to, co má v hudbě zůstat nevysloveno. Náskres těch systémů se podobá křídlu tím, jak znázorňuje přesahy, které jednotlivé *tony* mezi sebou mají. *Tony* jsou v tabulce zapsány ve všech třech hudebních rodech a obsahují i *shody*, přičemž *shoda* vzniká, když ze dvou znaků, které v *enharmonickém* rodě zahrnují dva intervaly, jeden v jiném rodě označuje pouze tyto dva intervaly spojené.

	5		10		15		20
⌂	⌂	3	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂
⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂
	5		10		15		20
⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂
⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂
	5		10		15		20
⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂
⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂
	5		10		15		20
⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂
⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂
	5		10		15		20
⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂
⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂
	5		10		15		20
⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂
⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂	⌂

Zbývá vyložit o tom, co je to *eklysis*, *spondeiasmos* a *ekbolé*, protože i tyto intervaly staří hudebníci používali pro rozlišení jednotlivých tonových systémů. *Eklysis* je tedy snížení tónu o tři nesložené *diese*, *spondeiasmos* označuje zvýšení tónu o stejný interval a *ekbolé* je zvýšení tónu o pět *diesí*. Tyto intervaly byly také nazývány modifikace intervalů, protože se používaly zřídka.

XII. Dokonalý „nápěv“ je spojení tónového systému, rytmu a řeči; 1.12.1  
nebo ještě konkrétněji, jak stanovuje hudební teorie, spleť tónů  
rozdílné výšky a hloubky. Skladba „nápěvů“ pak je schopnost vytvářet  
„nápěvy“. V závislosti na vlastnostech hlasu, o kterých jsme mluvili

výše, se realizuje buď v poloze tetrachordu *hypatón* nebo *mesón* nebo 5

kolem struny *néte*. Její části jsou výběr, míšení a použití. Při výběru hudebník zjišťuje, od jaké hlasové polohy je potřeba vystavět tónový systém, jestli od tetrachordu *hypatón* nebo některého z ostatních. Při míšení vyladíme buď tóny navzájem nebo hlasové polohy nebo

hudební rody nebo tónové systémy. Použití pak je určitý způsob provedení melodie. Použití má opět tři druhy: melodický krok, opakování tónu a melodický skok. A jsou tři typy melodického kroku: přímý, vracející se a kruhový. Přímý postupuje po tónech v řadě

směrem vzhůru, vracející se klesá po sousedních tónech do hloubky.

Kruhový pak stoupá po tetrachordu *synémmenón* a klesá po tetrachordu *diezeugmenón* nebo naopak. Lze se s ním setkat také při modulaci. Melodický skok je postup, kterým je vytvářen jeden *tonos* pomocí intervalových skoků, složených buď ze dvou nebo i více tónů.

„Nápěv“ je pak prováděn tím, že se klade důraz buď na dolní nebo na horní tóny těchto intervalů. Konečně při „opakování tónu“ poznáváme, které z tónů je potřeba vypustit, které použít a kolikrát každý z nich, od kterého začít a na kterém skončit. „Opakování“ je také ukazatelem *éthosu*. Skladba „nápěvů“ je něco jiného než zpěv

„nápěvu“. Zpěv je totiž jen přednes „nápěvu“, zatímco skladba je tvůrčí dovednost. Jsou tři základní způsoby skladby „nápěvů“: díthyrambický, nomický a tragický. Nomický se pohybuje v poloze kolem struny *nété*, díthyrambický v poloze tetrachordu *mesón* a tragický v tetrachordu *hypatón*. Existuje ale více způsobů skladby, které lze v důsledku jejich podobnosti klasifikovat jako podřazené základním způsobům. Jedny se nazývají milostné, jejichž zvláštní skupinu tvoří písně svatební, další potom komické a oslavné. Označují se jako způsoby proto, že se v „nápěvu“ vyjevuje i *éthos* uměleckého záměru. Skladba „nápěvů“ se může odlišovat hudebním rodem: může být tedy *enharmonická*, *chrómatická* nebo *diatonická*; dále pak polohou tónového systému, tj. nízkou, střední a vysokou; potom *tonem*, např. dórským nebo fryžským; způsobem skladby, jako je nomický nebo díthyrambický; a konečně *éthosem*. Ten může být *systaltický*, když jeho prostřednictvím navozujeme chmurné pocity, dále *diastaltický*, povzbuzujeme-li jím k odvaze, a *prostřední*, jímž přivádíme duši do klidu. Tyto činitele byly nazvány *éthosy*, protože skrze ně byly poprvé pozorovány a napravovány stavy duše. Ne však pouze jimi. *Éthosy* totiž pomáhají k vyléčení vášní a bývá to dokonalý „nápěv“, který vede k bezchybné výchově. Tak jako u léčivých přípravků pouze jedna látka nevyléčí trápení těla, ale dokonalý prospěch přinese směs více látek, tak i v hudbě jen malý podíl na nápravě má melodie sama. Nejúčinnější je smíšení všech částí. Výklad o oddílu hudby zvaném harmonie by už mohl být dostačující. Proto konečně přistupme k teorii rytmu.

XIII. Pojem rytmus se používá v trojím smyslu: jednak v souvislosti s nehybnými objekty (říkáme např. *rytmická*, tj. půvabná socha), dále se všemi objekty pohyblivými (říkáme totiž, že někdo *rytmicky*, tj.

ladně kráčí), konkrétně se pak rytmus vztahuje ke zvuku. O tom mám v úmyslu pojednat nyní.

Rytmus je systém dob seřazených podle určitého řádu. Jejich varianty nazýváme arze, teze, zvuk a ticho. Zatímco celkově tóny stejností pohybu dělají průběh melodie nevýrazným a zastírají umělecký záměr, rytmické jednotky naopak znásobují sílu melodie a nestejn timerým či stejnoměrným pohybem umělecký záměr umocňují. Arze je pohyb části těla směrem nahoru, teze pohyb téže části směrem dolů. Rytmika je nauka o používání výše uvedeného. Každý rytmus lze rozeznat těmito třemi smysly: zrakem (např. u tance), sluchem (např. u „nápěvu“) a hmatem (např. u tlukotu tepen). Hudební rytmus rozeznáváme jen dvěma smysly: zrakem a sluchem. V hudbě se rytmitizuje pohyb těla, melodie a text. Každou z těchto složek hudby můžeme studovat zvlášť i spolu s ostatními, buď jen jednu s druhou anebo zároveň s oběma zbylými. „Nápěv“ sám o sobě lze takto zkoumat v tabulkách notace a nerytmizovaných melodiích, v kombinaci jenom s rytmem v instrumentálních skladbách a mezihrách a pouze s textem v tzv. „plynulých zpěvech“. Samotný rytmus dále můžeme sledovat při holém tanci, spolu s „nápěvem“ v instrumentálních mezihrách a v kombinaci pouze s textem v básních uměle recitovaných, jako v básních Sótadových apod. Jak lze pozorovat text spolu s každou ze složek hudby, jsme tedy již uvedli. Všechny tyto složky smíšené dohromady vytvářejí píseň. Rytmus se v řeči dělí na slabiky, v „nápěvu“ je dán poměrem arzí k tezím a při pohybu tanečními figurami a jejich dokončeními, která se také nazývají pózy. Je pět částí rytmičky: pojednáme o základních dobách, druzích stop, tempu, rytmických modulacích a o skladbě rytmů.

XIV. Základní doba je tedy doba nedělitelná a nejmenší, která je také nazývána bodem. A nejmenší dobou nazývám tu, kterou jsme jako první schopni pochytit vnímáním. Bodem se nazývá proto, že je nesložená, tak jako geometři ve svém oboru nazvali to, co je nesložené, bodem. Tato nesložená doba má jakoby pozici jednotky. V řeči ji totiž chápeme jako jednu slabiku, v „nápěvu“ je to tón nebo jeden interval a v pohybu těla je to jedna figura. Říká se jí základní doba jak vzhledem k pohybu každého tónu vytvářejícího melodii, tak vzhledem k uskupení ostatních tónů. Každý z nás by měl nejprve mnohokrát použít jednu z těchto základních dob, než se pustí do rytmu o dvojnásobné velikosti. Avšak následují-li za základní dobou doby ve velikosti, kterou jsem zmínil, lze ji přesněji vypořádat.	1.14.1 5 10
Složená doba je taková, kterou je možné rozdělit. Sem patří dvojnásobek základní doby, její trojnásobek a čtyřnásobek. Rytmická doba totiž může být znásobena až čtyřikrát. Takto se počtem podobá <i>diesim</i> v tónu a má tak přirozený vztah ke konsonantním intervalům. Některé z těchto dob se nazývají rytmické, jiné nerytmické a další polorytmické. Rytmické jsou takové, které udržují řád nějakým vzájemným poměrem, např. dvojnásobným nebo třípůlovým apod. (poměrem pak míním vztah dvou dob nestejně velikosti). Nerytmické jsou pak doby zcela nepravidelné a bez vzájemného poměru a polorytmické se nacházejí mezi těmito dvěma, protože se částečně podílejí na řádu rytmických dob a částečně na zmatku dob nerytmických. Některé z dob se pak nazývají strohé, což jsou ty, které příliš utíkají dopředu. Přeplněné doby zase vytvářejí pomoci složených tónů rytmus pomalejší, než je třeba. Dále jsou některé doby jednoduché a jiné násobné. Ty se také nazývají stopa.	15 20 25 30
Stopa je část každého rytmu. Jejím prostřednictvím chápeme rytmus jako celek. Stopa má dvě části: arzi a tezi. Existuje sedm hledisek	

rozlišování stop: podle velikosti, jako se stopy trojdobé liší od stop dvoudobých; dále podle rytmického rodu, např. stopy třípůlové a dvojnásobné; pak se mohou lišit složením, kdy některé jsou jednoduché, např. dvoudobé, jiné jsou složené, jako dvanáctidobé (jednoduché rytmy jsou ty, které lze rozdělit na doby, kdežto složené lze rozložit i na stopy). Čtvrtý rozdíl je z hlediska racionálních stop, u nichž musí být možné určit poměr arze k tezi, a iracionálních stop, u kterých vůbec nelze hovořit o vzájemném poměru časových jednotek. Pátý rozdíl je podle určitého členění, kdy různým dělením složených stop vznikají různé jednoduché stopy. Šestý rozdíl je v rytmickém vzorci, který získáme členěním. Sedmé rozlišení představuje antiteze, kdy ze dvou stop jedna má delší dobu na začátku a kratší na konci a druhá to má obráceně. Jsou tři rytmické rody: rovný, třípůlový a dvojnásobný (někteří přidávají ještě poměr čtyřtřetinový), které jsou složené z různě dlouhých dob. Jedna doba v kombinaci opět s jednou dobou totiž vytváří rovný poměr, dvě doby jsou vzhledem k jedné době v poměru dvojnásobném, tři vůči dvěma v poměru třípůlovém a čtyři vůči třem v čtyřtřetinovém. Rovný rytmický rod začíná na dvoudobé stopě a naplňuje se na stopě šestnáctidobé, protože už větší rytmy tohoto rodu nejsme schopni rozlišit. Dvojnásobný rod začíná na trojdobé stopě a dosahuje až po osmnáctidobou stopu. Dál už totiž povahu tohoto rytmu nejsme schopni vnímat. Třípůlový rod začíná na pětidobé stopě a naplňuje se na stopě pětadvacetidobé. To je totiž hranice, kdy lidské smysly dokážou tento rytmus pochytit. Čtyřtřetinový rod začíná na sedmidobé stopě a pokračuje až po stopu čtrnáctidobou. Jeho použití je ale řídké. Jsou i další rody, které se nazývají iracionální, ne proto, že by nevykazovaly žádný poměr, ale protože se jejich poměry neshodují s žádným z výše uvedených. Uchovávají si svoji poměrnost spíše podle čísel než podle typů rytmu.

Některé rytmy jsou složené, jiné nesložené a další smíšené. Složené jsou sestavené z dvou nebo více druhů stop, jako dvanáctidobé stopy, nesložené naopak používají pouze jeden druh stopy, jako čtyřdobé stopy. Smíšené se jednou dají rozložit na doby a jindy na rytmy, jako šestidobé stopy. Některé ze složených stop jsou párové, jiné řadové. Párové jsou složeny ze dvou jednoduchých nestejných stop, řadové z více.	70
XV. První z druhů stop je pro svůj rovný poměr daktylský. O něm pojednáme nejprve. V daktylském druhu je šest nesložených rytů: jednoduchý prokeleusmatik z krátké teze a krátké arze; dvojitý prokeleusmatik z dvou krátkých dob na tezi a dvou krátkých dob na arzi a naopak; sestupný anapest z dlouhé teze a dvou krátkých arzí; vzestupný anapest z dvou krátkých arzí a dlouhé teze; jednoduchý spondej z dlouhé teze a dlouhé arze; a větší nebo také dvojitý spondej ze čtyřdobé teze a čtyřdobé arze. Párové rytmy jsou dva, z nichž jeden se jmenuje sestupný iónik, druhý vzestupný iónik, přičemž sestupný iónik se skládá z jednoduchého spondeje a dvoudobého prokeleusmatiku, vzestupný iónik to má obráceně.	1.15.1 5 10 15
Daktyl byl tak nazván proto, že řazení slabik je podobné článkům prstu ( <i>daktylos</i> ), anapest buď podle toho, že slabiky jsou řazeny „ <i>anapalin</i> “, tj. obráceně než u daktylu, nebo že hlas proběhne obě krátké doby a zastaví se ( <i>anapauesthai</i> ), když dorazí k dlouhé. Prokeleusmatik, kterému se říká také pyrrhichij, se tak jmenuje proto, že se používá při bojových tancích ( <i>pyrrhichai</i> ) nebo i v samotných bitvách, spondej proto, že se zpívá při úlitbách ( <i>spondé</i> ), a iónik je zase vulgární rytmus, v němž byli zesměšňováni Iónové v komediích. To by mělo o daktylském druhu stačit.	20

XVI. Mezi jednoduché rytmy jambického druhu spadají tyto: jamb z arze poloviční k dvojnásobné tezi; trochej z dvojnásobné teze a krátké arze; orthios ze čtyřdobé arze a osmidobé teze; „značený“ trochej z osmidobé teze a čtyřdobé arze. Mezi složené párové jambické rytmy patří dva bakcheje, z nichž jeden má na prvním místě jamb a na druhém trochej, druhý to má obráceně. Řadových jambických rytmů je dvanáct: čtyři z jednoho jambu a tři trochejů (ten z nich, který má jamb na prvním místě, se nazývá jambický trochej, ten, který ho má na druhém místě, bakchejský trochej, trochejský bakchej má jamb na třetím místě a čtyřtřetinový jamb ho má na čtvrtém místě); dále sem spadají čtyři jambické rytmy, které mají jeden trochej a zbytek tvoří jamby (ten, který má na prvním místě trochej a na ostatních pozicích jamby, se nazývá trochejský jamb, ten, který ho má na druhém místě, bakchejský jamb nebo také prostřední bakchej, jambický bakchej má trochej na třetím místě a čtyřtřetinový trochej ho má na čtvrtém místě); a pak sem ještě patří čtyři série dvou trochejů a stejného počtu jambů, které buď mohou ležet v řadě anebo jednou obklopovat druhé nebo být těmi druhými obklopeny (ten, který má jamby na prvním místě a trocheje až za nimi, se jmenuje jednoduchý jambický bakchej a ten, který má na vedoucí pozici trocheje a jamby až za nimi, se jmenuje jednoduchý trochejský bakchej; prostřední jamb má jamby obklopené trocheji a prostřední trochej má zase trocheje obklopené jamby).	1.16.1
Jamb byl nazván odvozením od slovesa „iambizein“, což znamená „hanit“, a byl tak pojmenován pro svou jedovatost ( <i>ios</i> ; k tomu se totiž tento rytmus hodí kvůli tomu, že se podobá rytmu mluvené řeči a jeho části jsou nestejně). Trochej má zase svůj název podle toho, že vytváří klopýtavý ( <i>epitrochos</i> ) krok, <i>orthios</i> neboli „přímý“ pak kvůli vznešenosti přednesu a kroku. „Značený“ trochej se tak nazývá proto,	5
	10
	15
	20
	25
	30



že je pomalý a používá umělecké značky pro doby, aby bylo možné pochytit jeho dvojnásobné teze. Bakchej byl pojmenován podle bakchických „nápěvů“, ke kterým se hodí. Jejich konkrétní formy získaly pojmenování podle pořadí stop.

V paiónském druhu existují dvě nesložené stopy, a to paión *diagyios*, sestavený z dlouhé teze a krátké a dlouhé arze, a paión *epibatos* z dlouhé teze, dlouhé arze, dvou dlouhých tezí a dlouhé arze. *Diagyios* je jako „digyios“, tj. dvoučlenný (používá totiž dva znaky), *epibatos* se tak zase jmenuje proto, že používá čtyři části a skládá se ze dvou arzí a dvou odlišných tezí.

35

XVII. Smísením těchto druhů stop vzniká mnoho typů rytmů. Za prvé dva dochmijské rytmy, z nichž první je sestaven z jambu a paiónu *diagyios*, druhý pak z jambu, daktylu a paiónu. Tyto kombinace se jeví jako nejpůsobnější (byly nazvány „dochmioi“, tj. křivé, protože jsou proměnlivé a nestejně a nejsou přímo považovány za prvek rytmické skladby). Smísením těchto druhů stop dále vznikají tzv. prosodiaky. Některé z nich jsou sestaveny ze tří stop, z pyrhichije, jambu a trocheje, jiné ze čtyř stop, kdy se k výše uvedené trojici přidá jamb. Další pak jsou sestaveny ze dvou párových rytmů: bakcheje a sestupného ióniku.

1.17.1

5

Jsou také dva iracionální choreje: jambový, který je složen z dlouhé arze a dvou tezí a podobá se rytmicky daktylu, počtem slovních částí však jambu. Trochejový chorej se pak skládá z dvou arzí a dlouhé teze, a je takto opakem toho prvního choreje.

10

15

Existuje ještě dalších šest smíšených rytmů: krétik, který se skládá z trochejské teze a trochejské arze; jambický daktyl, který je sestaven z jambické teze a jambické arze; trochejský bakchejský daktyl, který vzniká spojením trochejské teze a jambické arze; jambický bakchejský

20

<p>daktyl, který má schéma opačné tomu předcházejícímu; jambový chorejský daktyl (jeden z chorejů má v tezi, druhý v arzi); a trochejový chorejský daktyl, sestavený podobně jako výše uvedený jambový chorejský daktyl. Krétik se nazývá podle národa, ostatní rytmy pak mají pojmenování podle výše uvedených stop.</p>	25
<p>XVIII. Ti, kdo propojují teorii rytmiky s metrickou teorií, předkládají asi takový systematický výklad, jaký je uveden níže. Avšak ti, kdo tyto dvě nauky oddělují, postupují jinak. Ti první přiřazují rytmům čísla, počínaje od dvoudobých rytmů až po rytmy složené, a pak je uspořádají v souladu s výše uvedenými poměry, tedy na poměr rovný (1:1), dvojnásobný (2:1), třípůlový (3:2) a čtyřtřetinový (4:3). Tyto rytmy někdy skládají od teze, jindy od arze, někdy počínaje dlouhými a jindy krátkými dobami. Dále vytvářejí některé rytmy pouze z krátkých dob, jiné z dlouhých a jiné smíšeně z obou s převahou dlouhých nebo krátkých dob anebo prostřednictvím stejných či nestejných dob kladou arze do protikladu k tezím. A vedle úplných stop používají také stopy s <i>leimmaty</i> a <i>prostezemi</i>, ve kterých jsou i pauzy. Pauza je doba bez tónu k doplnění rytmu, <i>leimma</i> je nejmenší pauza v rytmu, <i>prosthesis</i> je velká pauza, rovná dvojnásobku nejmenší pauzy.</p>	1.18.1
<p>U složených rytmů postupují takto: předloží číslo jako celek a rozloží ho na rytmické vzorce; pokud tyto členy vykazují vzájemný poměr, jaký si uchovávají doby jednoduchých rytmů, nazvou je rytmické. Pokud tento poměr nevykazují, znovu tyto členy přeskupí, dokud číselné členění nevyústí v rytmický poměr. Vezměme např. číslo 10 a uvažujme o členech jako při vytváření rytmu. Z čísla dvě a čísla osm</p>	5
<p>rytmus nebude. Čtyřnásobný poměr totiž není rytmický, a tak ani desetidobý rytmus nevznikne spojením dvoudobého a osmidobého. Rozdělím tedy dále číslo osm na trojku a pětku: ani takto nevznikne</p>	10
	15
	20
	25

rytmický poměr. Když ale pětku dále rozdělím na tři a dva, mohu už říci, že číslo tři má ke všem dvoudobým rytmům třípůlový poměr, a proto je tento desetidobý rytmus složen takto. Naproti tomu, kdybych tentýž rytmus rozdělil na číslo tři a sedm, nebude poměr čísel rytmický. Když ale rozdělím sedmičku na tři a čtyři, získám čtyřtřetinový poměr, ze kterého už podle mého názoru lze desetidobý rytmus sestavit. Pokud ho však rozdělím ještě jinak, na čtyřdobý a šestidobý rytmus, vznikne třípůlový rytmický poměr. A konečně když ho rozdělím na dva pětidobé rytmy a budou-li oba jednoduché, budou mít rovný, tedy rytmický poměr. Budou-li složené, provedu členění způsobem, jaký jsem uvedl výše, a sestavím tak desetidobý rytmus.	30
XIX. Tempo je rychlost či pomalost dob, např. když při zachování poměrů, které mají teze k arzím, předkládáme pokaždé jinou velikost každé doby. Nejlepší vyjádření rytmu je určitý prostřední rozměr arzí a tezí.	35
Rytmická modulace je změna rytmu nebo tempa. Existuje dvanáct způsobů rytmické modulace: v tempu; v poměru stopy, tj. když přejde z jednoho poměru na jiný, nebo když moduluje z jednoho na více rytmů nebo z nesloženého rytmu na smíšený, z racionálního na iracionální, z iracionálního na iracionální, z rytmů lišících se antitezí na jejich vzájemné protipóly a ze smíšeného rytmu na jiný smíšený.	1.19.1
Rytmická skladba je schopnost vytvářet rytmus; dokonalá rytmická skladba pak je taková, v níž jsou obsaženy všechny rytmické vzorce. Dělí se na stejné části jako skladba „nápěvů“: na <u>výběr</u> , při kterém zjišťujeme, který rytmus je třeba použít; na <u>použití</u> , kdy vhodně přidělujeme tezí arze; a na <u>smíšení</u> , během kterého rytmy kombinujeme navzájem, je-li to potřeba. Stejně jako u harmonie jsou tři základní způsoby rytmické skladby: <i>systaltický</i> , <i>diastaltický</i> a	5
	10
	15

<i>hésychastický</i> . Každý z nich dále dělíme na typy podle stejných pravidel, která jsme uvedli v oddíle o skladbě „nápěvů“. Nejlepší je rytmická skladba vytvářející skvělost, nejhorší ta, která vytváří špatnost. Jak obě tyto vlastnosti vznikají, bude řečeno v oddíle o výchově. Někteří ze starých badatelů nazvali rytmus prvkem mužským a „nápěv“ ženským. Neboť zatímco „nápěv“ je nečinný a beztvářý a vyjadřuje svou podstatu skrze svou přitažlivost k opačnému, rytmus ho formuje a uspořádaně jím hýbe, a vyjadřuje tak podstatu tvůrce v protikladu k výtvoru.	20
Protože jsme konečně dokončili výklad o rytmu, měli bychom se pár slovy zmínit i o metricce.	25
XX. Na začátku výkladu o metricce se obvykle pojednává o hláskách, posléze o slabikách, poté o stopách, následně o metrech a konečně o básni. Výklad o básni je připojen proto, aby ukázal, jaký je cíl metriky.	30
Hláska je nejmenší část artikulovaného zvuku. Hlasy, které vydávají jasný a slyšitelný zvuk, se jmenují samohlasy, slabě se sluchu dotýkají polohlasy. Hlasy, které se ozývají zcela málo a nejasně, se nazývají němé, tedy s malým zvukem. Ty samohlasy, které se dají vyslovit v nejmenší době, se nazývají krátké, ty, které vyžadují delší dobu, dlouhé. Samohlasy použitelné na obě strany se jmenují oboudobé. Polohlasy, které mají v metru hodnotu dvou souhlásek, se nazývají dvojité; ty, které ve spojení mají hodnotu menší než jedna souhláska, se jmenují likvidy; sígma s nimi nesdílí žádné vlastnosti a stojí sama o sobě. Němé hlasy, které rozechvívají dech seshora, se nazývají neznělé; ty, které dech rázně vyrážejí ven, aspirované a ty, které působí mezi těmito, se nazývají prostřední.	1.20.1
	5
	10
	15

XXI. Spojením těchto hlásek vznikají slabiky; ty mají stejné názvy jako různé typy samohlásek, které obsahují. V některých slabikách převažuje působnost jen jedné hlásky, v jiných působí hlásek více. V některých slabikách převažuje vliv samohlásek, jako např. ve dvouhláskách, o nichž se říká, že vznikají buď sloučením nebo spojením nebo stažením. V jiných zase převažuje působnost souhlásek, např. u slabik dlouhých pozicí. Slabiky, které mají dlouhou nebo prodlouženou oboudobou hlásku nebo krátkou hlásku spojenou s oboudobou nebo dvě navzájem spojené oboudobé hlásky, se nazývají dlouhé. Ty, které mají krátkou samohlásku nebo zkrácenou oboudobou, ať už samostatnou nebo spolu s jednoduchou souhláskou, se jmenují krátké. Toto jsou tedy přirozené typy slabik. Některé dlouhé slabiky ale vznikají i přidáním souhlásek a získávají tak délku kvůli své jedinečné pozici (sem patří slabika končící na dvě souhlásky nebo jednu dvojitou), v důsledku souhlásek v řadě (jako např. slabika, za níž následují dvě souhlásky nebo jedna dvojitá) nebo oběma způsoby (např. slabika končící na jednoduchou souhlásku, za níž následuje ještě jedna jednoduchá souhláska).	1.21.1
Společně s těmito pravidly bylo dále dokázáno, že délky hlásek jsou početně shodné s intervaly v tónu. Nejmenší z nich je totiž čtvrtinou té největší, jako <i>diese</i> v poměru k tónu, prostřední je polovinou největší hlásky a dvojnásobkem nejmenší. Polovinou dlouhé hlásky je totiž krátká, polovinou krátké je jednoduchá souhláska. Je také zjevné, že z krátké hlásky vznikne dlouhá, když vedle ní položíme dvojitou souhlásku nebo jednu samohlásku. Dále některé slabiky se přidáním dalších hlásek jeví takové, jaké jsou samy o sobě, jiné se mění. To je možné vidět u slabik dlouhých polohou a u slabik obojetných (uvedené rozdíly ve slabikách nastávají ve stopách právě u tzv. obojetných neboli prostředních slabik). Prostřední a obojetné jsou	5
	10
	15
	20
	25
	30

nazvány proto, že se podle potřeby používají někdy jako krátké, jindy jako dlouhé slabiky. Některé z těchto obojetných slabik se vyvíjejí ze slabik přirozeně dlouhých, když slabika končí na dlouhou samohlásku a následující začíná také samohláskou (protože zející slabiky nemají uprostřed souhlásku, která by je spojovala, pronášejí se tyto zvuky tak, že se oslabí důraznost hlasu, a naše snaha dosáhnout na druhou slabiku bez pauzy v řeči vede ještě dříve, než první slabiku vyslovíme celou, ke zkrácení délky „celého tónu“ v této první slabice). Další obojetné slabiky vznikají ze slabik přirozeně krátkých, když slabika je na konci slova (pauza mezi koncem prvního slova a začátkem druhého dává slabice délku) a některé ze slabik dlouhých polohou, když ze dvou za sebou jdoucích souhlásek jedna je němá a druhá likvida. Zvuk druhé hlásky je totiž jemnější a bývá hláskou, která je v tomto spojení souhlásek na první pozici, potlačován a utlumován, protože první hláska je zvučnější. Na druhou stranu, některé z přirozeně dlouhých slabik se obojetnými spíše nestávají, a to když slabika podstupující slučování samohlásek ukončuje slovo a stává se jednou z dvouhlásek vzniklých spojením (mám na mysli dvojhlásky, které jsou sestavené <ze samostatných samohlásek>; tyto dvojhlásky totiž vydávají výraznější zvuky, protože se jasně vyslovují obě samohlásky). Stejně tak se nestávají obojetnými některé krátké slabiky, když velmi slabá slabika ukončující slovo prochází hiátem a získává větší délku než obojetná, což se děje v případě, kdy počáteční hláska slabiky po ní je aspirovaná. Konečně se nestávají obojetnými některé slabiky dlouhé polohou, když se k němé hlásce na první pozici do řady připojí neměnná hláska *mý*. Zatímco totiž ostatní likvidy vyslovujeme vypuštěním dechu, jediné *mý* jsme nuceni vyslovit tak, že zahradíme výdechové cesty. Protože hlasový orgán v tomto jednom okamžiku prochází protikladnými procesy, je zcela přirozené, že je narušena vyváženost hlasu. Proto když s *mý* spojíme neměnnou hlásku a

<p>budeme chtít zřetelně vyslovit obě, nevytvoříme obojetnou slabiku, ale slabiku dlouhou polohou. Samozřejmě, někteří staří básníci chtějí na mnoha místech slabiku předcházející před těmito hláskami mít krátkou, a tak odbývají zvuk hlásky <i>mý</i> a nechávají místo něj zaznít <i>ný</i>. Je potřeba uvažovat i o tom, že pokud budeme posuzovat slabiku samu o sobě, budeme muset určit její délku na základě hlásek v ní obsažených. Budeme-li ji však posuzovat v nějakém metrickém útvaru, bude potřeba k dokonalému poznání a prozkoumání stopy přibrat i slabiku následující. Ihned můžeme prohlásit, že koncová slabika metra je volná, protože za sebou nemá žádnou další, podle které by bylo možné stanovit, že jednoznačně má jednu délku.</p>	70
<p>XXII. Vzájemným spojením těchto slabik vznikají stopy, a proto se také nazývají slabikové systémy. Spojením dvou slabik vznikají čtyři stopy (buď totiž vzniká pyrhichij, který má obě slabiky krátké a nazývá se také pariamb; nebo spondej, který má obě dlouhé; první slabiku krátkou a druhou dlouhou má jamb, opačně to má trochej). Ze tří slabik je sestaveno osm stop (buď se totiž ze tří krátkých slabik vytváří tak chorej, nebo ze tří dlouhých molossos, který byl takto pojmenován podle národa; nebo z jedné dlouhé a ostatních krátkých na třech různých pozicích vzniká daktyl, amfibrachys a anapest; nebo se z jedné krátké a střídavě dvou dlouhých vytváří bakchej, amfimakros a palimbakchej). Předložením čtyř slabik vzniká šestnáct stop, o kterých je možné uvažovat stejným způsobem: buď má totiž stopa čtyři krátké slabiky a nazývá se prokeleusmatik, nebo má čtyři dlouhé a je to dvojitý spondej; nebo dvě první krátké a dvě poslední dlouhé, a pak je to vzestupný iónik, nebo má opačné schéma a je to sestupný iónik; nebo má na kraji dlouhé slabiky a uprostřed krátké, což je choriamb, nebo to má opačně, a pak je to antispast; nebo má dlouhé na lichých pozicích a krátké na sudých, a je to dvojitý trochej,</p>	75
	1.22.1
	5
	10
	15
	20

nebo to má opačně, což je dvojitý jamb. Nebo má jedinou dlouhou a ostatní krátké, čímž vznikají čtyři paióny, které mají své názvy podle umístění dlouhé slabiky, kdy první paión ji má na první pozici, druhý na druhé a ty další analogicky. Má-li však jedinou krátkou a ostatní dlouhé, vytvářejí se epitrity, které mají své názvy podle pozice, na níž klademe krátkou slabiku, tak jako je to u paiónů. (Tento metrický útvar se jmenuje epitrit, protože je složen ze stop majících čtyřtřetinový poměr, což je 4:3. Jedna dvouslabika je totiž třídobá, druhá čtyřdobá). Spojíme-li dále tyto dvouslabiky a trojslabiky dohromady, vznikne 32 pětislabičných stop; položíme-li vedle sebe navzájem trojslabiky, vznikne 64 šestislabičných stop, které se také nazývají metrické páry. Slabika, stopa a metrum dosahuje až čísla šest, protože je to dokonalé číslo a jsou v něm obsaženy všechny poměry konsonancí.	25
XXIII. Ze stop jsou složena metra. Metrum je systém stop složených z nestejných slabik, který má přiměřenou délku. Někteří říkají, že se liší od rytmu jakožto část celku (říká se totiž, že metrum je úsek rytmu; proto se také jmenuje metrum odvozením od slova „meirein“, což znamená „merizein“, tedy „dělit“). Jiní říkají, že metrum se od rytmu liší svou náplní: protože vznikají a rodí se nejméně ze dvou různých zdrojů, rytmus má svoji podstatu v arzi a tezi, kdežto metrum ve slabikách a jejich nestejnosti. Takto se rytmus může skládat ze stejných slabik a protikladných stop, zatímco metrum nemůže mít stopy ze stejných slabik nikdy, z protikladných stop zřídka.	30
Základních a jednoduchých typů meter je počtem devět: daktylské, anapestické, jambické, trochejské, choriambické, antispastické, dvě iónická a paiónská. Všechny z nich mohou být vhodně znásobeny až na počet čtyř stop, daktylská stopa až na počet šest stop, je-li katalektická. Daktylské metrum totiž postupuje po jedné stopě a	35
	1.23.1
	5
	10
	15



dosahuje skoro dvacetičtyř dob, jejichž počet je tak stejný jako počet *diesí* v oktávě; ostatní metra postupují buď po dipodii nebo párově a dosahují až třiceti dob nebo o něco málo více; proto někteří rozdělují metra, která překračují výše uvedený počet dob, na dvě a nazývají je složenými.

Některá z meter se jmenují akatalektická, což jsou ta, jejichž stopy jsou ukončeny slabikami, které tyto stopy obsahují; jiná se jmenují katalektická. Tato metra odebírají slabiku z poslední stopy kvůli důstojnému rázu tzv. dlouhé katalexe: brachykatalektickým chybí dvouslabičná stopa, hyperkatalektická mají jednu slabiku navíc. Pokud totiž přebývá stopa, je to opět metrum brachykatalektické.

A některá z těchto meter jsou dimetry, jiná trimetry, další tetrametry atd. až do počtu šest. Dále některá vznikají pouze z isochronních stop, jiná i ze stop s různým počtem dob. A některá přijímají isochronní stopy, pokud jsou schopna si takto uchovat vlastní charakter, jiná je nepřijímají, protože by se kvůli tomu přeměnila do podoby jiného metra. Dále některá metra začínají na úplné stopy, podle nichž také mají pojmenování, jiná na stopy menší, jako metra logaedická. A některá provádějí synizese slabik ve prospěch metra, jiná ne. Synizese vzniká v okamžiku, kdy kvůli vyváženosti stopy, která má dvě slabiky bez souhlásky uprostřed, použijeme dvě krátké jako jednu krátkou nebo krátkou a obojetnou jako jednu obojetnou (což se děje zřídka), dále dvě krátké nebo krátkou a dlouhou nebo obojetnou a dlouhou jako dlouhou slabiku.

XXIV. Promluvme krátce o každém z těchto meter a začněme metrem daktylským. Je totiž ze všech nejslavnostnější, protože má první slabiku vždy dlouhou. Daktylské metrum přijímá daktyl a spondej jako stejnodobé stopy, prokeleusmatik však už nikoli (je totiž

nevhodný kvůli příliš velkému počtu krátkých dob). Daktylské metrum začíná na dimetru, dosahuje až po hexametr a může být akatalektické i katalektické. A je-li schopno na konec přijmout trochej, nazývá se konkrétně hérójské. Toto pojmenování však patří pouze hexametru. Je totiž důstojnější kvůli své délce a také kvůli tomu, že jeho počáteční slabika je dlouhá a že končí na katalexi vyváženého rozsahu. Vhodné cézury v hexametru jsou tyto: první je na slabice začínající třetí stopu. Zdvojením úseku daného touto cézurou vzniká elegický verš, jehož předností je to, že slabika přesahující první pár je vždy nutně dlouhá a že obě stopy druhého páru musí být daktyly. Druhá cézura je na trocheji po dvou stopách, třetí na slabice po třech stopách a čtvrtá jsou podle některých čtyři daktyly, nebo, což je lepší, čtvrtý trochej; dělení na stejné části se totiž nazývá spíše diereze než cézura. Naopak cézura je díl metra, která nejmenší slovo obsažené v jejím rámci dokončuje ve dvou stopách a dělí tak metrum na nestejné části. Někteří vytvořili z obecného daktylského metra tyto konkrétní typy: dimetr, trimetr, tetrametr a pentametr. Jiní tetrametr zkracují a párově vytvářejí katalektické tetrametry. Další vyměňují daktyl pouze na prvních pozicích, nahrazují ho neisochronními dvouslabičnými stopami a vytvářejí tzv. logaedická metra.

Anapestické metrum, které je opačné metru daktylskému, přijímá tyto stopy: daktyl (stává se díky němu důstojnějším), dále stejnodobý spondej a také prokeleusmatik. Začíná na dimetru a dosahuje až po tetrametr. Je-li jednoduché, realizuje se v jedné stopě; je-li však z důvodu, který jsme uvedli výše, složené, postupuje párově nebo po dipodii (dipodie je čtyřslabičná stopa; co je párová stopa, jsme již uvedli). Anapestické metrum přijímá všechny typy katalexí a také postupy a použití logaedických meter, a tak nejenže přibírá na prvních

pozicích dvouslabičné stopy o menším počtu dob, ale také bakchej na posledních pozicích.

XXV. Jambické metrum přijímá daktyl, tribrachys a anapest, trochej 1.25.1

však vůbec ne; tím by se totiž zvrátilo v opačné metrum. Spondej přijímá na lichých pozicích, na sudých v žádném případě, protože je to právě jamb na sudé pozici, který ho vzdaluje od podobnosti s daktylským metrem. Ze stejného důvodu také stopy se stejným počtem dob jako spondej přibírá velmi zřídka a pouze na lichých pozicích. Na poslední pozici v akatalektických verších přijímá i pyrhichij, a když je to tzv. kulhavý jamb, spondej; v katalektických amfibrachys nebo bakchej díky volné poslední slabice. Začíná na dimetru a dosahuje až po tetrametr, přičemž postupuje po dipodii. Přijímá také všechny typy katalexí i vhodné cézury, jak tu na slabice po druhé stopě, která se jmenuje penthémimerés, tak tu po třetí stopě, která se nazývá hefthémimerés.

5

10

Trochejské metrum, které je protikladem jambického, přijímá tribrachys, daktyl a anapest, spondej pouze na sudých pozicích ze stejných důvodů, které jsme uvedli u jambu, a také proto, že leží-li za sebou v řadě více dlouhých slabik, narušuje se v důsledku slabik následujících těsně za sebou plynulost hlasu. Je-li trochejské metrum katalektické, může přijímat i amfimakros nebo daktyl. Začíná na dimetru a postupuje až k tetrametru. Může být i kulhavé, když na poslední pozici lichých stop připadne spondej. Jeho nejkrásnější cézura je po třech trochejích, přijímá však i jiné.

15

20

XXVI. Spojením těchto meter vzniká choriambické a antispastické 1.26.1

metrum. Choriambické metrum tedy přijímá čistou jambickou dipodii i sedmidobou, vzácně i párové metrum s ní isochronní. Začíná na dimetru a postupuje až k tetrametru, je-li jednoduché. Také přijímá

5

různé druhy katalexí. Antispastické metrum je vyměřeno stopou stejného názvu, často však první dvouslabiku zaměňuje i za jiné stopy (nejvhodnější je, když ji nahrazuje spondejem; zřídka ji ale zaměňuje i za jiné stopy). Začíná na dimetru a postupuje až k tetrametru. Postup, který jsme uvedli u počáteční stopy, používá na všech pozicích a kvůli eleganci si vytváří zakončení jako je v čisté jambické dipodii. Když je katalektické, přijímá i amfibrachys nebo bakchej. A někdy za antispastickou dipodii na liché pozici vloží jambickou, jindy to udělá naopak; stejně tak mění první stopu jambické dipodie na ostatní dvouslabičné stopy, někdy na tribrachys nebo anapest kvůli jejich příbuznosti s jambem.	10 15
XXVII. Co se týká iónických meter, sestupný iónik je složen ze spondeje a pyrhichije. Často mění spondej v první dipodii na jamb, závisí to však na tom, jak je každé metrum dlouhé. Postupuje od dimetru až k tetrametru a přijímá všechny druhy katalexí. Na liché pozici přijímá trochejskou dipodii čistou, na sudé pozici i sedmidobou. Často přibírá také molossos, když spojuje krátké slabiky v dlouhou, nebo párovou <i>jambickou</i> pětislabičnou a šestislabičnou stopu, v nichž rozkládá dlouhé slabiky na krátké. Vzestupný iónik je vyměřen stopou stejného jména, často však i dvoutrochejem. Kdykoli použijeme dvoutrochej, na místo předcházející dipodie dáme třetí paión, aby báseň v důsledku tří dlouhých slabik v řadě nebyla strnulá. Přijímá i všechny druhy katalexí i všemožné variace, když spojuje krátké slabiky do dlouhých a rozkládá dlouhé na krátké.	1.27.1 5 10 15
Paiónské metrum se nazývá i krétické, protože je někdy vyměřeno z čistých paiónů, jindy z krétiků. Narůstá až po tetrametr, někteří však vytvořili i pentametry. Tyto pentametry vznikají i ze čtvrtého čistého paiónu: často je ale praxe taková, že se jeho dvě prostřední krátké slabiky spojují do jedné a skrze čistý bakchej se vytváří bakchejské	20

metrum nebo se naopak jeho koncová dlouhá slabika rozloží na dvě krátké. Tak vytvářejí metrum pouze ze samých krátkých a jenom v závěru ponechávají čtvrtý paión, protože je vhodné mít na konci verše dlouhou slabiku. Toto jsou tedy jednoduchá a základní metra.	25
XXVIII. Zdvojnásobením těchto meter, jsou-li stejného charakteru, vznikají metra složená. Jestliže jsou však různá, vznikají metra nespojitá. Některá nespojitá metra vytvářejí jedno kólon z dvou meter, jiná z jednoho metra a jednoho segmentu nebo jednoho metra a více segmentů nebo pouze ze segmentů nebo naopak z jednoho segmentu a jednoho metra nebo z více segmentů a jednoho metra. Jejich použití je různé a jeho pravidla jsou přesně daná, avšak pro ty, kdo věci rozumí, jsou snadná. Existují také dvě protikladná metra. První z nich se jmenuje epijónické, kdy se za úvodní jambickou dipodii přidá dipodie iónická, která kvůli své podobnosti s dipodií trochejskou, jak jsme ukázali, musí být nazvána protikladem jambické dipodie. Druhé z těchto protikladných meter je epichoriambické, když se za úvodní trochejskou dipodii přidá dipodie choriambická, která je podobná, jak jsme uvedli výše, dipodii protikladné k trochejské, což je dipodie jambická. Za choriambickou dipodii se však také často přidává dipodie iónická, která k trochejské tíhne. Choriambická se ale přidává i k dipodii jí opačné, tj. antispastické. Všechna tato metra dosahují až po tetrametr a některá z nich jsou akatalektická, jiná katalektická. „Prostředními“ jsou nazývána metra, u nichž mezi dvě protikladná metra padne jedno, které se podobá oběma dvěma, čímž lze bází metra těžko rozpoznat. Např. když vedle sebe položíme jeden daktyl a anapestický dimetr a doprostřed padne spondej, nebude zjevné, jestli máme říci, že jsou to dvě metra – daktylské a anapestické a obě v dimetrech, nebo jestli to celé je anapestický tetrametr. Tento jev můžeme pozorovat i u jiných meter. Nejasná jsou i metra sestavená ze složených stop, když rozkládáním dlouhých slabik a spojováním	1.28.1
	5
	10
	15
	20
	25

krátkých ve stejné dipodii je posléze těžké říci, která to je. Např. když někdo rozloží první dlouhou slabiku sestupného ióniku a spojí jeho krátké slabiky, nebude jasné, jestli je to sestupný nebo vzestupný iónik. Tato „prostřední“ metra se získávají buď z čistých dipodií, ke kterým se přidávají, nebo z kól následujících za nimi nebo jejich připojením k metrům v antistrofách. Některá z nich se také nazývají „chybná“, jako když se ke složeným stopám, je-li potřeba krátká slabika, přidá dlouhá. Což dělali někteří staří básníci, když potřebovali použít vlastní jména.	30
XXIX. Řádné uskupení meter se nazývá báseň. Některé z nich sestávají z jednoho druhu verše, jako básně Homérovy, jiné ze dvou různých meter, jako elegie. Další jsou sestaveny ze tří meter, jako když někdo do elegického disticha přidá jambický trimetr nebo nějaké jiné metrum; a některé básně jsou složené z ještě více meter. Dále některé z těchto básní jsou volné, jiné pravidelně členěné. Volné jsou např. parabase v komediích, pravidelně členěné jsou antistrofické básně. A dále některé z básní jsou dvoudílné, jiné třídílné, jako ty, které přibírají epódu. A některé mají stejné uspořádání částí, jiné ho mají opačné. Stejně uspořádání znamená, když první část antistrofy odpovídá první části strofy, druhá část části druhé atd.; opačné uspořádání je tehdy, když první část odpovídá poslední, druhá předposlední atd. podle stejného pravidla. To by už o metrech a básni mohlo stačit. Odborný výklad o hudbě jsme podali dostatečně a dovedli ho do konce.	35
	1.29.1
	5
	10
	15

## **4. KOMENTÁŘ K 1. KNIZE O HUDBĚ ARISTIDA QUINTILIANA**

### 4. 1 Poznámka ke komentáři

- Komentář dělím na kapitoly podle členění daného překladem. V rámci kapitol řadím jednotlivá hesla podle toho, jak jsou za sebou v textu překladu. Znění hesel vyjímám přímo z textu překladu.
- Odborné termíny zpravidla komentuji až v kapitole, kde se k pojmu vyjadřuje sám autor, což se vždy neshoduje s prvním výskytem termínu v textu. Na příslušný komentář odkazuji.
- Cituji-li z děl, která byla přeložena do češtiny, používám dostupný český překlad. V citacích z dosud nepřeložených textů uvádím znění originálu. Podobně cituji-li pasáž z první knihy Aristidova spisu *Peri músikés*, používám překlad uvedený v této práci. Pro citace pasáží z nepřeložené druhé a třetí knihy *Peri músikés* uvádím originální znění. Těchto zásad se držím nejen v komentáři k překladu první knihy, ale i v celé studii. Originální znění první Aristidovy knihy cituji pouze v případě textového srovnání s obdobnými pasážemi z jiných muzikologických spisů.
- V oddílech o rytmy (kap. 14-18) a metry (kap. 22-29) používám pro znázornění předělu mezi stopami složeného rytmu čárku (⏑ — , — ⏑ —). Týmž symbolem znázorňuji členění ve složených metrech, kde ho vkládám buď po jednotlivých stopách (u daktylských, choriambických, antispastických, iónických a paiónských meter) nebo po každé druhé stopě, postupuje-li metrum po dipodíích (u jambických a trochejských meter). U složitých asynartétických meter se po vzoru Kuťákové (2012) předěly mezi použitými stopami znázorňovat až na výjimky nepokouším.

- Dvojitou kolmou čarou ( || ) znázorňuji cézuru či dierezi ve verši, kdežto jednoduchou kolmou čáru ( | ) používám u rytmů k naznačení předělu mezi arzemí a tezemi.



## 4. 2 Komentář k 1. knize *Peri músikés*

### Kapitola 1

Aristides začíná svůj spis dlouhým prooimíem (kap. 1-3) které obsahuje indicie, na jejichž základě badatelé stanovují přibližnou dataci spisu. Mezi tyto indicie patří mj. jména *Florentius a Eusebius*, o jejichž nositelích jinak nevíme nic konkrétního s výjimkou toho, že jim Aristides věnoval tento spis. Cf. také oddíl 2. 2 *Struktura a obsah spisu Peri músikés*, s. 41, a oddíl 2. 3 *Autorství a datace spisu*, s. 58.

***musím obdivovat staré filozofy*** – hned v první větě svého spisu autor předesílá, že jeho spis bude charakterem spíše filozofický než technický. Jako jeden z těchto filozofů je bezpochyby míněn Platón, jehož vliv lze pozorovat v průběhu celého spisu. Pro hlavní cíl Aristidova díla cf. oddíl 2. 2 *Struktura a obsah spisu Peri músikés*, s. 40.

***náležitě*** – v originále stojí výraz *πρέπον*, tedy „náležité, vhodné, patřičné“ atp. Pojem vhodnosti či náležitosti hraje důležitou roli ve filosofii Platónově<sup>205</sup>, který byl jedním z hlavních Aristidových zdrojů pro filosofické výklady v druhé i třetí knize<sup>206</sup>. Podle Mathiesena (1983, s. 71) Aristides tento pojem dále specifikuje ve 26. kapitole třetí knihy, kde spojuje synonymum *προσῆκον* s božským úsudkem a říká, že „to, co bohové stanovili za náležité, je zákonem, který je nutné následovat“<sup>207</sup>. Explicitně vysvětluje Aristides pojem *πρέπον* ve čtvrté kapitole první knihy (1.4.22-23): „...náležitost je výměna nebo vzájemný soulad věcí krásných a chvályhodných se vznešenými věcmi vesmíru“. V kontextu Aristidova bádání se jedná o hledání paralel mezi zákony hudby a uspořádáním duše člověka i vesmíru, protože ty jsou

---

<sup>205</sup> Cf. např. Plat. *Gorg.* 503e4-9: „Tak například se podívej, chceš-li, na malíře, stavitele domů, stavitele lodí, na všechny ostatní odborníky, na kterékoli z nich chceš, jak každý z nich klade každou kladenou složku v jistém řádu a přinucuje, aby se jedno k druhému ***hodilo*** (*πρέπον*) a bylo s tím v souladu (*ἁρμόττειν*), až by bylo celé dílo sestaveno, uspořádáno a upraveno.“ (př. F. Novotný, OIKOYMENH 2000). Vhodnost (*πρέπον*) je tedy jedním z hlavních parametrů pro výsledný řád a soulad.

<sup>206</sup> Pro obsah Aristidovy druhé a třetí knihy cf. oddíl 2. 2 *Struktura a obsah spisu Peri músikés*, ss. 44-47.

<sup>207</sup> Arist. *Quint. Mus.* 3.26.54-56: „τὸ μὲν γὰρ θεία ψήφω προσῆκον ἀποφανθὲν ὡς ἀκόλουθον νενομοθέτῃται...“

zosobněním náležitého řádu a souladu. Cf. předpokládané učení pýthagorejské, oddíl 2. 1 *Historický a myšlenkový kontext díla*, s. 32. Cf. také níže v komentáři ke kapitole 1, s. v. *výklad o počátku a konci*, s. 106, a s. v. *povaha čísel a různost poměrů*, s. 106.

**výklad o počátku a konci** – počátkem (ἀρχή) v hudbě je míněn výklad o hudebním systému a číselných zákonitostech hudby. Koncem (τέλος) neboli konečným cílem hudby je na jedné straně popis uspořádání lidské duše, na straně druhé přesné vylíčení podoby vesmíru. Oba tyto cíle zavisejí na výkladu hudebních principů, protože ty dokonale odrážejí podobu duše člověka i univerza.

**rétorika** – v originále stojí pouze διαλεκτική δὲ καὶ ἡ ταύτης ἀντίστροφος, tedy „dialektika a její protějšek“. Pro větší srozumitelnost doplňuji do textu přímo pojem rétorika, který má autor v pasáži na mysli.

**hudba je vhodná pro děti kvůli dobru pocházejícímu z melodie...** – Aristides pracuje se starobylou koncepcí *techné músiké*, jejíž součástí nebyla pouze hudba jako taková (tj. melodie), ale také slovo (tj. řeč) a tanec (tj. rytmus). Cf. pozn. 125, s. 41. Cf. také níže v kapitole 3, kde autor explicitně říká, že „se snaží představit toto umění jako celek“.

**povaha čísel a různost poměrů** – jak Aristides vykládá ve třetí knize, čísla a poměry čísel a konsonancí jsou základními stavebními prvky hudby. Ta je nápodobou (*mímésis*) uspořádání vesmíru, který je založen na dokonalých konsonancích. Aristides se o konsonantních poměrech krátce zmiňuje již v sedmé kapitole první knihy (1.7.17-19), detailně se o nich rozepisuje v prvních osmi kapitolách třetí knihy, které jsou předstupněm k výkladu o harmonii sfér. Tóny, které planety ve vesmíru vydávají, vykazují vzájemné konsonantní poměry, a jsou základním stavebním prvkem těla univerza. Tělo i duše vesmíru jsou tvořeny těmito konsonantními poměry, stejně jako lidská duše, která poměry v duši univerza odráží. Proto je dobré studovat hudbu, protože nám pomáhá pochopit podstatu sebe sama a zároveň vesmíru. Cf. také oddíl 2. 2 *Struktura a obsah spisu Peri músikés*, ss. 44-47.

***Panakeós*** – podle Aristida pýthagorejský filozof, odjinud neznámý. K. J. Caesar (1981, s. 5) zmiňuje jiného Panakeia, kterého Fótios (*Bibl.* 167.114.b.113) jmenuje jako jeden z pramenů Stobaiových. Ani o tomto druhém Panakeiovi však není známo více. Nelze vyloučit ani možnost, že jméno údajného pýthagorejského mudrce Panakea mohlo vzniknout v důsledku porušení rukopisů a následného omylu opisovačů. Jak poukazuje Schäfke (1937, s. 64), přívlastky „božský“ a „moudrý“ napovídají, že Aristides citoval některou z významných osobností antické filozofie, o níž by se bezpochyby zachovalo více informací než jen tato jediná zmínka.

## **Kapitola 2**

***téma hudba bývá všeobecně opomíjeno*** – jedná se o další indicii důležitou pro dataci spisu. Vylučuje totiž možnost ztotožnit Aristida Quintiliana s Marcianem Aristidem, křesťanským autorem doby císaře Hadriana, neboť Hadrianus hudbu miloval a nadšeně ji podporoval. Cf. oddíl 2. 3 *Autorství a datace spisu*, s. 56.

***téměř nikdo ... neshromáždil argumenty o hudbě v jednom pojednání*** – také toto Aristidovo tvrzení by mohlo být vodítkem pro dataci spisu, které by posunovalo Aristidův spis před dílo Klaudia Ptolemaia. Pro vztah Aristidova a Ptolemaiova díla cf. oddíl 2. 1 *Autorství a datace spisu Peri músikés*, ss. 55-57. Cf. také pozn. 179, s. 57.

***„nápěvů“*** – pro pojem „nápěv“ a obtíže spojené s jeho překladem cf. komentář ke kapitole 4, s. v. „nápěv“, ss. 108-109.

## **Kapitola 3**

***básníci...se hudbou jako takovou nezabývají*** – pracují-li básníci Aristidovy doby pouze s textem a hudbou jako takovou se nezabývají, naznačuje tím autor, že starobylá koncepce *techné musiké*, kdy pojem *musiké* označoval spojení melodie, slova a tance, v praxi již nefunguje.

**číselné vztahy a poměry podobné těm v lidské duši** – cf. komentář ke kapitole 1, s. v. *povaha čísel a různost poměrů*, s. 106.

**múzicky** – doslova „ne nemúzicky“ (οὐκ ἀμούσως), tj. aniž by znesvětil posvátné principy hudby, na nichž stojí celý vesmír, či odhalil něco, co má zůstat skryto<sup>208</sup>. Hudba je tedy mystérium, jehož tajemství nikdy nemá být veřejnosti odhaleno zcela<sup>209</sup>.

**ten, kdo podstupuje cestu výstupu** – tj. člověk. Aristides se přiklání k neoplatónskému učení Plótínovu, podle nějž se lidská duše pohybuje mezi vyšším duchovním a tímto světem. Cílem duše je návrat neboli výstup do světa duchovního, který obsahuje „všechny věčné ideje a všechny neměnné vzory, jejichž jsou věci tohoto světa pouhým obrazem.“<sup>210</sup>

**Tvůrce, Čistá idea, Logos, Henada, Sjednocující logos** – pojmy novoplatónské filosofie. V překladu se držím terminologie, kterou používá Chlup v *Proklovi* (2009). *Tvůrce* (Δημιουργός) je podle Platóna (*Tim.* 41a-42e) „otec všehomíra“, který vytvořil duše i duši vesmíru. *Idea* (ἰδέα) je dokonalý předobraz věcí či pojmů (*Resp.* 514a-518b). *Logos* představuje neměnný řád vesmíru (Chlup 2009, s. 21), *henada* (ἑνάς) je aspekt *Jedna* (τὸ ἓν), které je „prvním počátkem a nejvyšším cílem, po němž vše touží“ (Chlup 2009, s. 22) a s nímž chce být sjednoceno (λόγος ἑνιαῖος). Z kontextu vyplývá, že Aristides tyto pojmy směšuje a používá je pro pojmenování téhož boha.

## **Kapitola 4**

**„nápěv“** – v originálním textu stojí slovo „melos“. Dokonalé „melos“ je definováno jako spojení melodie, rytmu i textu (Arist. Quint. *Mus.* 1.12.1-2) a jako takové je

<sup>208</sup> Cf. Arist. Quint. *Mus.* 1.11.39: „zakryjeme to, co má v hudbě zůstat nevysloveno.“

<sup>209</sup> Cf. Arist. Quint. *Mus.* 2.7.5-8: „τοῦτο μὲν γὰρ οὐδ' εἶπεῖν θέμις ἀνδρῶν περὶ φιλοσόφων μουσικῇ τετελεσμένων· ἀλλὰ γὰρ τὰ μὲν αὐτοῖς ἐν συγγράμμασι κατετάττετο, τὰ δ' ἀπορρητότερα ταῖς πρὸς ἀλλήλους ὁμιλίαις διεσφάζετο.“ Cf. také Arist. Quint. *Mus.* 3.7.4-5: „τούτου δὴ τὴν αἰτίαν εἰ μέλλοιμεν ἐρεῖν, κινητέος ἡμῖν θεῖός τε καὶ ἀπόρρητος λόγος.“

<sup>210</sup> Cit. Hadot, P. 1993, s. 14.

základní stavební jednotkou hudební skladby v souladu s koncepcí *músiké*. Je to tedy pojem, který moderní hudební terminologie nepoužívá, a proto ho není snadné přeložit do moderních jazyků. Překladatelé antických muzikologických spisů takto mají dvě možnosti, jak s pojmem „melos“ nakládat. Buď mohou slovo „melos“ v překladu ponechat jakožto terminus technicus (Mathiesen 1983), nebo se pokusit najít ve výsledném jazyce co nejbližší ekvivalent. Čeština nedisponuje žádným vhodnějším pojmem, než je slovo „nápěv“ či „motiv“. Ani jeden z těchto výrazů však není dostačující, protože nezahrnují verbální složku dokonalého „melos“, ale označují jen melodii v kombinaci s rytmem. Protože však nechci v překladu ponechávat termín „melos“, který je pro českého čtenáře zcela bezobsažný, používám pojem „nápěv“ s použitím uvozovek, abych naznačila, že význam tohoto moderního pojmu se se starořeckým „melos“ nepřekrývá zcela. Aristides dále uvádí, že v konkrétním významu je „melos“ „spleť tónů rozdílné výšky a hloubky“ (1.12.3), tedy v podstatě *hudební linka* neboli *melodie*. Protože je v originále použit stejný výraz, nechci v překladu tyto dva významy striktně rozlišovat a překládám vždy jako „nápěv.“ O tom, jak obtížný je překlad termínu „melos“, možná svědčí i skutečnost, že M. K. Černý, jehož terminologii zpravidla přejímám, ve své monografii *Hudba antických kultur* (1995, 2006) „melos“ nezmiňuje ani jedenkrát.

***o jejich složkách či výsledném celku*** – v originále stojí προβλήματα καὶ ἀποτελέσματα. Tyto pojmy nejsou v kontextu hudební teorie nikde jinde vedle sebe doloženy, a proto je jejich překlad obtížný. Podle Mathiesena (1983, s. 75) měl Aristides na mysli, že hudba nevykazuje žádné změny, i když ji budeme studovat metodou dedukce (vychází z *problémů*) nebo indukce (vychází z *výsledků*). Obdobně chápe pasáž i Moretti (2010, s. 227). Schäfke (1937, ss. 165-166) alespoň v případě pojmu πρόβλημα našel paralelu u Aristoxena, který tento výraz používá v souvislosti s intervaly tvořícími melodii (*Harm.* 54.20nn.), tedy s nejmenšími jednotkami hudby. Termín ἀποτελέσματα však již u Aristoxena nenajdeme. Užívá-li ho však Aristides jako protipól slova πρόβλημα, vyvozuje Schäfke, že jím odkazuje na výsledný umělecký výtvar, který je složen z dílčích jednotek zvaných προβλήματα. Schäfkeho

vývody přijímám pro svůj překlad i já. Smysl pasáže je tedy snad jasný: *hudba nikdy nemůže vykázat žádnou změnu, co se jejích principů týká (tj. její dílčí složky i výsledný celek fungují na základě neměnných pravidel).*

**dvojí definice pohybu** – Aristides se k definici pohybu ještě vrací, a to v kapitole 5 (1.5.16-29). Z hlediska struktury spisu je tato dvojí definice pohybu nekonzistentní a nadbytečná. Cf. oddíl 2. 2. 1 *Nesrovnalosti ve struktuře a věcné omyly*, s. 48.

## **Kapitola 5**

**„fyziku“** – neboli „nauku o přírodních zákonitostech“; pojem se tedy z určitého pohledu shoduje s moderním významem tohoto slova, proto není zcela nevhodné použít ho i pro překlad Aristidova textu. Přidávám však uvozovky, aby bylo na první pohled zjevné, že se termín s moderním významem slova zcela nepřekrývá.

**harmonii, rytmiku a metriku** – výraz *harmonia* na tomto místě označuje pouze hudební teorii tak, jak tomuto pojmu rozumíme i dnes. To však není jediné užití tohoto pojmu ve starořecké hudební terminologii, kde termín *harmonia* označoval hned několik základních veličin. Většina významů pojmu *harmonia* podle všech známek ústí pouze z jednoho konkrétního významu, a to z významu „souzvuk“, tak jak pojem *harmonia* chápeme i dnes. Označuje-li termín *harmonia* souzvuk, pak je logické, že i konsonance hlavních<sup>211</sup> tónů v oktávě, tedy prima, kvarta, kvinta a oktáva, bude označována termínem *harmonia* a že i samotná oktáva jakožto hlavní „souzvuk“ ponese stejný název. Když byly čtyři hlavní tóny doplněny nejprve patrně na předpokládanou pentatoniku<sup>212</sup> a později ostatními strunami do oktávy, označuje výraz *harmonia* také sled osmi po sobě jdoucích tónů. V závislosti na umístění citlivých tónů takto vzniká sedm modálních struktur, které staří seřadili do tzv. *systému harmoniai*<sup>213</sup>.

---

<sup>211</sup> Tj. *hestótických* tónů, cf. pozn. 29, s. 17.

<sup>212</sup> Sachs (1923/24), Gombosi (1939); cf. pozn. 37, s. 20, a text, ke kterému náleží.

<sup>213</sup> Aristides o systému *harmoniai* vykládá v osmé kapitole první knihy (1.8.48-57). Cf. také Příloha 3, s. 225. Cf. také oddíl 1. 2 *Od harmonií k tónům*, ss. 12-17.

Pojem *harmonia* dále může označovat *enharmonický* rod a příležitostně i některou část hudební skladby (Ps.-Plut. *Mus.* 1143C). Pro kategorii hudebního rodu cf. oddíl 1. 3 *Od chrómatiky přes enharmoniku k diatonice*, ss. 17-27.

***instrumentální, vokální a divadelní*** – Aristidovo členění hudby je velmi logické a svým způsobem funguje dodnes. Divadelní hudba byla však zahrnuta do kategorie vokálně-instrumentálních útvarů. Aristides si zjevně divadelní hudbu nechává až na konec z toho důvodu, že představuje dokonalou formu hudebního vyjádření, protože v sobě spojuje hudbu, slovo i tanec, a jako taková tudíž uchovává původní koncepci *techné músiké*, které si autor tolik cení, jak jsme viděli i výše. Cf. komentář ke kap. 1 a 3 a pozn. 125, s. 41.

***o složeném pohybu už byl výklad podán*** – cf. výše Arist. Quint. *Mus.* 1.4.36-38.

***tonos/tón/fthongos*** – pojem *τόνος* je opět jeden z výrazů, který starořeční hudební teoretikové používali v několika odlišných významech. Zaprvé označuje tón jakožto hudební zvuk (Ps.-Plut. *Mus.* 1135B), což je také význam, který přejala moderní hudební terminologie. Pro označení hudebního zvuku lze však ve starořeckých muzikologických textech narazit ještě na další výraz, a sice *φθόγγος*. S tímto pojmem pracuje Aristides v kapitole 6 při výkladu o nomenklatuře tónů a úspěšně se tak vyhýbá konfúzi s ostatními významy slova *τόνος*, ke kterým se dostává v úvodu desáté kapitoly (1.10.1-4). Zde Aristides uvádí, že pojem *tonos* označuje tři věci: *τάσις* (tj. tónovou výšku/hlasovou polohu), velkou sekundu tak, jak lze pojmenovat tento interval i dnes, a řadu tónů. Čeština nemá lepší pojmenování pro pojem hudebního zvuku než je slovo „tón“, a proto Aristidovo *φθόγγος* překládám právě takto, stejně jako interval velké sekundy. Oba dva tyto významy jsou však v moderní hudební terminologii tak zažitě, že by k žádnému zmatení pojmů docházet nemělo. Problém by mohl nastat až u dalších dvou významů tohoto slova. První z nich naštěstí není tak frekventovaný a vždy se dá opsat synonymním pojmem *tasis*, tedy jako tónová výška či hlasová poloha. Označuje-li slovo *τόνος* řadu tónů, ponechávám v souladu s Černým (2006) pro překlad termín *tonos* kurzívně. Ani „tónina“ ani

„stupnice“ není totiž pro překlad vhodná vzhledem k tomu, že starořecká hudba neznala absolutní tónovou výšku.

**tónový systém** – v originále stojí slovo σύστημα, se kterým Černý (2006) nakládá i v češtině jako s neutrem a hovoří tak o tzv. systématech. Jakkoli se většinou Černého znění držím, tentokrát překládám přirozeněji jako „tónový systém“. Aristides věnuje výkladu o těchto tónových řadách kapitulu 8, kde se také dovídáme, že sem spadají tetrachordy, pentachordy i systém sedmi oktachordů zvaných *harmoniai*. V deváté kapitole je pak jako συστήματα označena druhá sada *harmoniai*<sup>214</sup>. Explicitně sem nejsou řazeny *tonoi*, kterými se Aristides zabývá v desáté kapitole první knihy (1.10.1-48). I ty však zjevně spadají mezi tónové systémy, jakkoli je Aristides označuje pouze termínem *tropoi systematikoi*. V kapitole 11 první knihy totiž Aristides vykládá o modulacích, které mají probíhat v rámci tónových systémů (συστήματα), přičemž dále v kapitole už mluví o modulacích mezi *tony*. Zdá se tedy, že se i u Aristida setkáváme s územ muzikologických textů, které porůznu zaměňují termíny τρόπος, σύστημα a σχῆμα pro označení buď systému *harmonii* nebo systému *tonů*. Např. Pseudo-Plútarchos ve svém neumělém dialogu *Peri músikés* zachází až tak daleko, že zaměňuje i pojmy *harmonia* a *tonos*<sup>215</sup>. Aristides tyto pojmy většinou striktně rozlišuje, pouze v závěru kapitoly 10, která je ostatně velice zmatená, používá pojem *harmonia*, i když celá kapitola pojednává o *tonech*. Protože se výklad netýká systému *harmonii*, ale *tonů*, překládám tentokrát pojem *harmonia* neutrálním spojením „tónový systém“. Cf. níže komentář ke kapitole 10, s. v. *nebo je to tónový systém*, s. 123. Cf. oddíl 5. 7 *Systém tonoi*, ss. 191-194. Pro termín *eidé*, kterým muzikologové římské doby s výjimkou Aristida označují tónové systémy, cf. oddíl 5. 4 *Systém harmoniai*, ss. 181-183.

**hudební rod** – cf. oddíl 1. 3 *Od chrómatiky přes enharmoniku k diatonice*, ss. 17-27.

---

<sup>214</sup> Tj. *harmoniai* Platónovy *Ústavy*, cf. oddíl 5. 6 *Druhý systém harmoniai*, ss. 189-191.

<sup>215</sup> Např. Ps.-Plut. *Mus.* 1140F, kde autor přisuzuje Terpandrovi vynález mixolýdského *tonu*, i když má patrně na mysli mixolýdskou *harmonii*.



**tonoi** – cf. oddíl 1. 2 *Od harmonií k tonům*, ss. 12-17. Cf. Příloha 4, s. 226, a komentář ke kapitole 10, s. v. *Aristoxenův a novější systém tonů*, ss. 123-124.

## **Kapitola 6**

**nomenklatura tónů** – Aristides vyjmenovává tóny starořeckého tónového systému směrem odzdola s tím, že zmiňuje i varianty pohyblivých (cf. pozn. 29, s. 17) tónů v jednotlivých hudebních rodech, jak to nacházíme např. i v Kleoneidovi (*Isag.* 4.40-85). Tyto tóny byly řeckými hudebními teoretiky seřazeny do tzv. *systéma teleion*, neboli „dokonalého systému“, jehož popis máme poprvé dochován v Eukleidově *Katatomé kanonos* (Jan 1895, s. 166).

nété *hyperbolaión* (a<sup>1</sup>) „nejspodnější“ (struna) u 11 – 12 strunných lyr

paranété *hyperbolaión* (g<sup>1</sup>)

tritité *hyperbolaión* (f<sup>1</sup>)

nété diezeugmenón (e<sup>1</sup>) „nejspodnější“ struna u sedmistrunných lyr

paranété diezeugmenón (d<sup>1</sup>)

tritité diezeugmenón (c<sup>1</sup>)

paramesé (h)

mesé (a) „prostřední“ struna tónového systému

lichanos *mesón* (g)

parhypaté *mesón* (f)

hypaté *mesón* (e) „nejvyšší“ struna základní oktávy

lichanos hypatón (d)

parhypaté hypatón (c)

hypaté hypatón (H)

„nejvyšší“ struna přidaného spodního tetrachordu

proslambanomenos (A)

Tóny starořeckého hudebního systému byly pojmenovávány podle strun lyry. Jádrem systému, který se dělil na tetrachordy, tvořil tetrachord *mesón* („prostředních tónů“), doplněný nahoře nespojitým<sup>216</sup> tetrachordem diezeugmenón. Tyto dva tetrachordy tak tvořily základní vnitřní oktávu ( $e^1 - e$ ). Tetrachord *mesón* také obsahoval základní tón starořeckého hudebního systému, tzv. mesé („prostřední tón“), kolem nějž se tradičně<sup>217</sup> pohybovala melodie skladby, od nějž tradičně vycházela a k němuž se vracela. Základním tónem tedy nebyl tón nejnižší, jak jsme zvyklí dnes, ale tón centrální.

Následkem trendu zvyšování počtu strun u strunných nástrojů, patrně vyvolaného skutečností, že starořecké strunné nástroje neměly pražce a hrálo se jen na prázdných strunách, byl původní čtyřstrunný systém z obou stran doplňován dalšími tetrachordy, které byly podle své polohy od centrálního tetrachordu rozvíjeny rozličnými přívlastky. Tóny v původním čtyřstrunném systému neexistující měly názvy odvozené zpravidla předponami od strun původního systému čtyřstrunných lyr. Základní, vnitřní oktáva ( $e^1 - e$ ) tedy byla nahoře doplněna tetrachordem *hyperbolaión* („krajních tónů“), na nějž spojitě<sup>218</sup> navazoval tetrachord diezeugmenón, „tetrachord tónů

---

<sup>216</sup> Nespojitý (diezeugmenón) tetrachord je takový tetrachord, který je k dalšímu tetrachordu, zpravidla tetrachordu *mesón*, napojen prostřednictvím *diazeuxe*, velké sekundy tvořící přechod od jednoho tetrachordu k druhému. Nejnižší tón nespojitého tetrachordu, tzv. *paramesé*, netvoří součást tetrachordu *mesón*.

<sup>217</sup> Tradiční starořecká hudba údajně neměla ráda velké intervalové skoky v melodii a příliš mnoho modulací, což také konzervativní hudebníci vytýkali hudebním novátorům. Cf. Ps.-Plut. *Mus.* 1135C–D; 1141D–1132A.

<sup>218</sup> Tj. struna *néte diezeugmenón* tvoří nejnižší tón tetrachordu *hyperbolaión* a zároveň nejvyšší tón tetrachordu *diezeugmenón*, zatímco *paramesé*, která je nejnižší strunou tetrachordu *diezeugmenón*, je k tetrachordu *mesón* připojena nespojitě, tedy není jeho součástí. K tetrachordu *mesón* ( $a - e$ ) je opět spojitě prostřednictvím struny *hypaté mesón*, která je nejnižší strunou tetrachodu *mesón* a zároveň nejvyšší strunou tetrachodu *hypatón*, připojen tetrachord *hypatón*. Cf. také pozn. 216 o *diazeuxi* a pozn. 220, s. 115, o *synafé*.

oddělených“ napojením paramesé od tetrachordu *mesón* („prostředních tónů“), na něž dále spojitě navazoval tetrachord *hypatón* („nejvyšších tónů“). Tóny přidané směrem nahoru od *mesé* se nazývaly nété („nejspodnější struna“<sup>219</sup>), paranété („struna vedle nejspodnější struny“), trité („třetí struna“) a paramesé či paramesos („struna vedle *mesé*“), dole přidané tóny pak lichanos („ukazovák“), parhypaté („struna vedle nejvyšší struny“) a hypaté („nejvyšší struna“). Stranou stál *proslambanomenos* – „přidaný tón“. Kdybychom pominuli tritai a struny s předponou „para“, získali bychom původní systém čtyřstrunný, kdy *mesé* byla prostřední struna, tedy struna, na niž se hrálo prostředníkem, lichanos struna, na niž se hrálo ukazovákem, nété nejspodnější struna a hypaté nejsvrchnější.

V praxi byl výše uvedený systém nahrazen tzv. *systéma teleion elátton* (=menším dokonalým systémem), kdy byl na místo nespojitého tetrachordu *diezeugmenón* použit spojitý<sup>220</sup> tetrachord *synémmenón*.

nété *synémmenón* (d<sup>1</sup>)

paranété *synémmenón* (c<sup>1</sup>)

trité *synémmenón* (b)

*mesé* (a)

lichanos *mesón* (g)

parhypaté *mesón* (f)

---

<sup>219</sup> Černý (1995, ss. 88-89) vyvozuje, že nejspodnější strunou se myslí struna nejnižší z pohledu hráče, tj. hraná nejspodnějším prstem kolmo postavené ruky rozeznávající struny nástroje. Z hlediska tónové výšky byla samozřejmě strunou nejvyšší. Stejně tak nejvyšší struna z pohledu hráče je z hlediska tónové výšky nejnižší. Černého vysvětlení je dobře přijatelné, protože i další struny mají názvy odvozené od prstů, které je rozeznávaly (např. lichanos = ukazováček).

<sup>220</sup> Spojitý (*synémmenón*) tetrachord je narozdíl od nespojitého (*diezeugmenón*) napojen tak, že nejnižší tón svrchního tetrachordu zároveň tvoří nejvyšší tón spodního tetrachordu. Tomuto napojení, které má rozsah malé sekundy, se říká *synafé*.

hypaté *mesón* (e)

lichanos hypatón (d)

parhypaté hypatón (c)

hypaté hypatón (H)

proslambanomenos (A)<sup>221</sup>

Názvy stupňů starořeckého tónového systému byly shodné ve všech *tonech* i rodech. Zde se nabízí srovnání s moderním pojmenováním stupňů ve stupnicích. Prima je prvním stupněm, septima sedmým, bez ohledu na to, hovoříme-li o stupnici durové nebo mollové aiolské, melodické nebo harmonické. Zatímco však v případě moderní hudební terminologie určuje pojmenování tónu po zavedení komorního *a* v dané stupnici nebo tónině i jeho absolutní výšku, starořecká hudba fungovala na základě relativních výškových vztahů mezi tóny a tónovými systémy. Absolutní poloha té které skladby tak závisela na rozsahu použitého nástroje nebo potřeb zpěváka.

*musíme počítat od posledního* – tj. od *nété synémmenón*.

*pevné a pohyblivé tóny* – cf. pozn. 29, s. 17.

*pyknon* – „zahuštění“; trojice tónů ve spodní části tetrachordu, jejichž intervalový součet není větší než interval v horní části tetrachordu. Pro podrobný popis cf. pozn. 56, s. 24.

<i>pevný tón</i>	a	apyknoi	
	f	oxypyknoi	<i>lichanoeideis</i>
pyknon	+e	mesopyknoi	<i>parhypatoeideis</i>
<i>pevný tón</i>	e	barypyknoi	<i>hypatoeideis</i>

<sup>221</sup> Systém (uveden v dórsském *tonu* v diatonickém rodě) je pro lepší názornost opatřen tóny moderní notace, tóny v závorkách však nelze chápat absolutně, starořecká hudební teorie ani praxe absolutní výšku tónu neznala.

**éthos** – soubor vlastností, kterými je určitý hudební prvek specifický. Starořecká filozofie přisuzovala hudbě schopnost formovat lidský charakter, a to v kladném i záporném smyslu. Tato ambivalence spočívala na druhu *éthosu*, který byl formující složce vlastní. Tak Platón ve třetí knize *Ústavy* (398e – 399b) klasifikuje jednotlivé *harmonie* podle jejich *éthosu* a pro svůj stát strážců si vybírá jen dórskou, která je podle něj svým charakterem mužná, a proto vhodná pro vojáky, a fryžskou, z hlediska *éthosu* rozvážnou *harmonii* vhodnou pro moudré muže. Jako nařikavou hodnotí Platón mixolýdskou a syntonolýdskou *harmonii*, iónskou a lýdskou považuje za pijácké, a proto všechny tyto *harmonie* odmítá, protože by charakter jeho strážců mohly ovlivnit nepříznivě. Platónův názor na daný *éthos harmonií* našel četné pokračovatele (Arist. *Pol.* 1340a40nn., Ps.-Plut. *Mus.* 1136C-F, Arist. *Quint. Mus.* 2.6-19 aj.), zdá se ale, že se ojediněle lze setkat i s myšlenkou neexistence daného *éthosu* v hudbě a naprosté arbitrárnosti pocitů, které určitý hudební prvek (*harmonie*, rytmus nebo hudební rod) u posluchače vyvolává. To naznačují především zlomky z díla *O hudbě* Filodéma z Gadar, který podle všeho popírá schopnost hudby ovlivňovat lidský charakter a pocity s tím, že různí posluchači vnímají stejné podněty různě (Wilkinson 1938). Pro *éthos* cf. také oddíl 1. 2 *Od harmonií k tonům*, ss. 13-17)

## **Kapitola 7**

**enharmonická diesis etc.** – v řeckých muzikologických textech najdeme specifické názvy pro intervaly. *Enharmonická diesis* je pojmenování pro čtvrttón, který se vyskytuje pouze v *enharmonickém* rodě. Malá sekunda je označována jako *hémitonion*, tedy „půltón“. *Tonos* (tón) stejně jako v moderní hudební terminologii označuje interval velké sekundy a *ditonon* je označení pro dvoutón, tedy velkou tercii. V rámci teorie o intervalech lze ve starořeckých textech nalézt výrazy *diatessarón* (tj. „přes čtyři struny“), *diapente* („přes pět strun“) a *diapásón* („přes všechny struny“), jimiž starořečtí muzikologové pojmenovávali intervaly čisté kvarty, kvinty a oktávy. V teoretických měřeních tzv. *odstínů* hudebního rodu spíše než v praxi se lze setkat s *chrómatickou diesí*, která představovala třetinu tónu (cf. Arist. *Quint. Mus.* 1.9.43).

***poměr kvarty, kvinty, oktávy a tónu*** – starořeční muzikologové prováděli akustická měření na tzv. monochordu, teoretickém nástroji o jedné struně. Dělením neboli zkracováním této struny poté byli schopni stanovit číselný poměr intervalů, tedy vzájemný poměr dvou částí struny, které vznikají jejím zkrácením. Takto kvarta vzniká rozdělením struny na poměr 4:3, kvinta na poměr 3:2, oktáva na 2:1 a velká sekunda na poměr 9:8. Tato měření pravděpodobně prováděli již pythagorejci, uceleně je máme vyložena v Eukleidově *Katatomé kanonos* neboli *Dělení monochordu* (Jan 1895).

***jako jsme uvedli u tónů*** – Arist. Quint. Mus. 1.6.65-70.

***pojednáme ve vhodnou dobu*** – Aristides se k otázce intervalů vrací v kapitole 9 ve výkladu o odstínech hudebních rodů (1.9.40-51). Zmiňuje zde třetintonovou *diesi* (chrómatickou) a *diesi*, která je třípůlovým násobkem *enharmonické diese*.

***některé intervaly jsou složené i nesložené*** – výše v kapitole (1.7.5-9) Aristides vysvětluje, že nesložené intervaly jsou vymezeny sousedními tóny, kdežto složené intervaly lze rozložit na více menších intervalů. Má-li být jeden interval složený i nesložený, musí být použit v jiném hudebním rodě. Tak např. *hémitonion* je v *diatonice* nesložené, protože menší interval, na který by se dalo rozdělit, v tomto rodě nenajdeme. V *enharmonice* je však složené, neboť ho lze rozložit na dvě *enharmonické diese*.

***nikdy více než dvě diese atd.*** – v tomto úseku Aristides navazuje na Aristoxena (*Harm.* 36.1-7).

***dialysis*** – „zánik hlasu“, tj. menší interval by už nešel zazpívat.

***který hlas „napíná“*** – autor poukazuje na etymologickou souvislost mezi slovy *τόνος* a *διατείνειν* (napínat, rozpínat).

***tónová řada starých hudebníků*** – Aristides tuto řadu znázorňuje pomocí notačních znaků v tzv. prvním notačním zápise. Ten je velice specifický nejen tím, co popisuje,

ale i výběrem znaků, které nejsou sjednoceny s dalšími dvěma notačními zápisy<sup>222</sup>, i když některé z nich určitou podobnost vykazují. Tabulku jako celek nelze s ničím srovnat, protože žádné podobné pojednání o tónové řadě složené z 24 diesí a 12 půltónů jinde dochováno nemáme. Řádky 2-3, 5-6 a 8-9 tvoří páry. Pokud lze soudit z obou dalších notačních zápisů, znaky nahoře označují vokální notaci, znaky dole notaci instrumentální. Musí se však jednat o nějaký starší notační systém, protože znaky v něm použité se s notací dochovanou u Alýpia (Jan 1895, ss. 368-406), jehož verze je shodná s notací v dochovaných „notovaných“ zlomcích, a je tudíž přijímána jako spolehlivá, shodují jen z malé části. Tomu by odpovídala i hypotéza, že Aristides tímto grafem zaznamenal teoretické popisy *harmoniků* (cf. pozn. 263, s. 176). Pro hypotézy spojené s tzv. prvním notačním zápisem cf. oddíl 5. 2 „*Harmoniá starých hudebníků*“, ss. 174-176. Diagram prvního notačního zápisu byl převzat z: [www.ancientgreekmusicalnotation.co.uk](http://www.ancientgreekmusicalnotation.co.uk).

## **Kapitola 8**

**nesouvislé tónové systémy** – tzv. *hyperbata systémata*, cf. Aristox. *Harm.* 23.3-4. Mezi nesouvislé tónové systémy je patrně nutné zařadit i tónové systémy složené pouze z pevných či pohyblivých tónů, o nichž Aristides hovoří níže v kapitole (1.8.22-23). Tónová řada např. pouze z pevných tónů však působí poněkud bizarně, protože by na dvou tetrachordech obsahovala nanejvýš čtyři tóny a odstupy mezi některými z těchto tónů by byly čistá kvarta. I když je to teoreticky možné, nepůsobí už takový tónový systém jako dostatečný k tomu, aby se z jeho tónů dala složit nějaká zajímavá skladba. Aristides se dále k nesouvislým tónovým systémům vrací v kapitole 9 (1.9.61-91), kde vykládá o „*harmoních Platónovy Ústavy*“ a přikládá i notaci těchto *harmonii*. Cf. komentář ke kapitole 9, s. v. *další dělení tetrachordu*, ss. 122-123. Cf. také oddíl 5. 6 Druhý systém *harmoniai*, ss. 189-191.

---

<sup>222</sup> Cf. tzv. druhý notační zápis na konci kapitoly 9, s. 78, a tzv. třetí notační zápis na konci kapitoly 11 první knihy, s. 81.

**spojité a nespojité tónové systémy** – spojité (*synémmena*) systémy jsou napojené prostřednictvím *synafé* (cf. pozn. 220, s. 115), kdežto nespojité (*diezeugmena*) pomocí *diazeuxe* (cf. pozn. 216, s. 114). U *synafé* je přechod mezi tónovými systémy plynulý, protože nejvyšší tón dolního tónového systému je současně nejnižším tónem tónového systému připojeného nahoře. *Diazeuxe* však představuje předěl mezi dvěma napojovanými tónovými systémy. Cf. také komentář ke kapitole 6, s. v. *nomenklatura tónů*, o *systéma teleion* a *systéma teleion elátton*, ss. 113-116.

**co je konsonance tónů** – cf. Arist. Quint. *Mus.* 1.6.65-70, s. 71.

**tabulka tónových systémů** – patrně míněn notační zápis na konci deváté kapitoly první knihy, kde Aristides rozepisuje „*harmonie Platónovy Ústavy*“. Tato pasáž je poměrně nesourodá, autor odkazuje na tabulku, která zobrazuje nestejně intervaly v tónových systémech, mezi výkladem o konsonantních tónových systémech a dělením tónových systémů podle jejich druhu. Čekali bychom spíše, že odkaz na tabulku bude stát u zmínky o nesouvislých tónových řadách (1.8.4; cf. také výše v komentáři ke kapitole 8, s. v. *nesouvislé tónové systémy*, s. 119). Jak jsme se však přesvědčili výše, na určitou nenávaznost výkladu lze v Aristidově spise příležitostně narazit. Cf. oddíl 2. 2. 1 *Nesrovnalosti ve struktuře a věcné omyly*, ss. 48-54.

**staří hudebníci nazývali tetrachord pojmem syllabé etc.** – Aristides zde používá pojem *diatessarón* (=přes čtyři struny; cf. také výše v komentáři ke kapitole 7, s. v. *enharmonická diesis*, s. 117), jímž starořeční muzikologové označovali interval čisté kvarty a později i tónovou řadu o čtyřech tónech. Překládám tedy jako tetrachord, protože se jedná o výklad o tónových systémech a nikoli o intervalech. Starší pojmenování, která Aristides zmiňuje, tedy *syllabé*, *dioxeiόν* a *harmonia*, se však týkají pouze intervalů, což znamená, že Aristidovo tvrzení není pravdivé. Pro tento Aristidův omyl cf. oddíl 2. 2. 1 *Nesrovnalosti ve struktuře a věcné omyly*, ss. 50-51, a také oddíl 5. 3 *Syllabé, dioxeiόν a harmonia*, ss. 177-178.

**systém harmoniai** – cf. Příloha 3, s. 225. Cf. také oddíl 1. 2 *Od harmonií k tónům*, ss. 12-17.



## **Kapitola 9**

**hudební rod** – pro hudební rod a časovou posloupnost jednotlivých rodů cf. oddíl 1. 3 *Od chrómatiky přes enharmoniku k diatonice*, ss. 17-27; Cf. také oddíl 5.5 *Hudební rod*, ss. 183-189.

**hlas při ní značně „napíná“** – cf. výše komentář ke kapitole 7, s. v. *který hlas „napíná“*, s. 118.

**převážně sestavená z půltónů** – slovo „převážně“ do textu doplňuji, aby odpovídal realitě, protože *chrómatika* není složená pouze z půltónů. Text ostatně navazuje na výklad o *diatonice*, kterou autor popisuje jako hudební rod, v němž převažují (πλεονάζον) celé tóny. Sloveso πλεονάζειν proto lze částečně vztáhnout i ke *chrómaticce*, jakkoli syntakticky s ní přímo spojené není.

**v minulosti zavrhl** – doplňuji do textu příslovečné určení „v minulosti“, abych naznačila, že je v originále použit aorist (ἀπέγνωσαν), a vyzdvihla tak kontrast mezi ostatním výkladem, který je veden v přítomnosti a perfektu, a vypovídá tedy o autorově současnosti. Tento poznatek bude stěžejní pro výklady v kapitole 5. 5 *Hudební rod*, s. 183-189.

**nejpřirozenější z těch tří rodů etc.** – v originále stojí „τούτων δὲ φυσικώτερον μὲν ἔστι τὸ διάτονον“, adjektivum je tedy v komparativu. Protože se však srovnává mezi třemi hudebními rody, je pro češtinu přirozenější přeložit pasáž superlativem. Totéž platí i o komparativech τεχνικώτερον a ἀκριβέστερον.

**po krocích nebo po skocích** – výklad o melodickém kroku (ᾠωγή) a melodickém skoku (πλοκή) najdeme v první knize Aristidova spisu znovu v kapitole 12 (1.12.13-26), kde je doplněn ještě o pojem πεττεία, který označuje opakování tónu. Z hlediska struktury je tedy tento výklad v kapitole 9 nadbytečný a má oprávněnější postavení až v kapitole 12, protože tato kapitola pojednává o skladbě „nápěvů“. Pro Aristidovy přehmaty na bázi struktury textu cf. také oddíl 2. 2. 1 *Nesrovnalosti ve struktuře a věcné omyly*, ss. 48-54.

**racionální intervaly** – cf. text kapitoly 7 (1.7.14-17). Cf. také komentář ke kapitole 7, s. v. *poměr kvarty, kvinty, oktávy a tónu*, s. 118.

**šest typů melodií** – tyto typy starořečtí muzikologové označovali také jako  $\chi\rho\omicron\omicron\acute{\iota}$ , tedy „zabarvení“ či „odstíny“ hudebních rodů. Aristides dále v textu znázorňuje *chroai* hudebních rodů prostřednictvím jednotek, díky čemuž jsme schopni přesně stanovit intervaly, které obsahovaly. Pro rozpis jednotlivých „odstínů“ cf. pozn. 31, s. 18. *Chroai* však vyznívají velice teoreticky jako výsledek akustických měření, spíše než že by se používaly v praxi.

**další dělení tetrachordu** – výklad pojednává o *harmoních* Platónovy *Ústavy* (398e-399b). Jejich rozpis, jak je popisuje a v tzv. druhém notačním zápisu zaznamenává Aristides, je tedy následující:

<i>lýdská</i>	e+	f	a	h	h+	c <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	e <sup>+1</sup>	
<i>dórská</i>	g	a	a+	ais	d <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	e <sup>+1</sup>	f <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>
<i>fryžská</i>	g	a	a+	ais	d <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	e <sup>+1</sup>	f <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>
<i>iónská</i>	e	e+	f	a	c <sup>1</sup>	d <sup>1</sup>			
<i>mixolýdská</i>	e	e+	f	g	a	a+	ais	e <sup>1</sup>	
<i>syntonolýdská</i>	e	e+	f	a	c <sup>1</sup>				

Druhý notační zápis používá stejné znaky jako tzv. třetí notační zápis na konci kapitoly 11 (1.11.48-93), který lze zase sjednotit s tabulkou notace zachovanou u Alýpia (Jan 1895, ss. 368-406). Starořecká hudba neznala absolutní tónovou výšku, a proto jsou tóny uvedené v rozpisu výše zvoleny arbitrárně. Jsou však sjednoceny s rozpisem tónů u třetího notačního zápisu, protože znaky se navzájem shodují. Z tohoto rozpisu je nyní dobře vidět to, na co poukazuje Aristides, totiž že dórská,

fryžská a mixolýdská zaujímaly rozsah jedné oktávy, kdežto dórská měla rozsah nónu a iónská jen septimu. Pro Platónovy *harmoniai* cf. také oddíl 1. 2 *Od harmonií k tonům*, s. 12-17, a také oddíl 5. 6 *Druhý systém harmoniai*, ss. 189-191. Cf. také komentář ke kapitole 11, s. v. *třetí notační zápis*, ss. 128-130.

Diagram druhého notačního zápisu byl převzat a upraven podle: [www.ancientgreekmusicalnotation.co.uk](http://www.ancientgreekmusicalnotation.co.uk).

*božský Platón v Ústavě* – Resp. 399a; př. R. Hošek, Praha, 1993, Svoboda.

## **Kapitola 10**

**tonos** – pojem *tonos* označuje ve starořecké hudební terminologii čtyři veličiny (cf. komentář ke kapitole 5, s. v. *tonos/tón/fthongos*, ss. 111-112), podle Aristida však jen tři, protože on sám tímto termínem nenazývá „hudební zvuk“. Pro ten používá výraz φθόγγος.

**nebo je to tónový systém** – Aristides nazývá tony jako τρόποι συστηματικοί. Protože však v kapitole 11 už *tony* opět řadí mezi συστήματα, nesnažím se pro termín *tropos systematikos* vymýšlet v češtině nové slovní spojení, ale překládám pouze jako „tónový systém“, tedy stejně, jako by v textu stálo slovo σύστημα.

**Aristoxenův a novější systém tonů** – oba systémy, jak je popisuje Aristides, uvádím níže. Jak poukazuje West (2005, s. 231), dva nové *tony* byly do Aristoxenova systému přidány patrně kvůli symetrii celého systému. Tento nový byl tvořen centrálními pěti *tony*, které byly obklopeny na obou stranách pěti *tony* s odvozenými názvy tak, aby předpona *hypo* označovala *tonos* o kvartu níže pod vlastním *tonem* a předpona *hyper* zase *tonos* ležící o kvartu výše. Tóny ve sloupci vlevo jsou *proslambanomenoi* dvouoktávových *tonů*. Krajní *proslambanomenoi* tvoří nónu (F-g)<sup>223</sup>. *Proslambanomenos* hypodórského *tonu* v souladu s Černým (1995, s. 151) stanovují

---

<sup>223</sup> Cf. níže v textu, kde Aristides říká, že jejich *proslambanomenoi* tvoří oktávu a tón (1.10.21-22).

jako velké F, antická hudba však neznala absolutní tónovou výšku, takže nejnižší slyšitelný tón, jak ho popisuje Aristides (1.10.37-39), mohl být pokaždé jiný<sup>224</sup>.

	<u>Aristoxenos</u>	<u>novější muzikologové</u>
g		hyperlýdský
fis		hyperaiolský
f	hypermixolýdský	hyperfryžský
e	mixolýdský vysoký	hyperióský
dis	mixolýdský nízký	hyperdórský
d	lýdský vysoký	<b>lýdský</b>
cis	lýdský nízký	<b>aiolský</b>
c	fryžský vysoký	<b>fryžský</b>
H	fryžský nízký	<b>iónský</b>
Ais	dórský	<b>dórský</b>
A	hypolýdský vysoký	hypolýdský
Gis	hypolýdský nízký	hypoaiolský
G	hypofryžský vysoký	hypofryžský
Fis	hypofryžský nízký	hypoiónský
F	hypodórský	hypodórský

Aristides přikládá tabulku *tonů* až v následující kapitole (1.11.48-93), která pojednává o modulacích. Protože se modulace odehrávají v rámci *tonů*, má umístění této tabulky svou logiku. Pro podrobný rozpis systému *tonů* po tónech cf. Příloha 4, s. 226. Pro genezi těchto systémů cf. komentář níže s. v. *proto je také lze získat konsonancemi*; cf. také komentář ke kapitole 11, s. v. *tři základní tony*, s. 128. Cf. také komentář ke kapitole 11, s. v. *třetí notační zápis*, ss. 128-130.

<sup>224</sup> Cf. West 2005, s. 232, a Černý 2006, s. 28.

*diazeuxe* – cf. komentář ke kapitole 8, s. v. *spojité a nespojité tónové systémy*, s. 120; cf. pozn. 216, s. 114.

*aby každý tonos měl nízkou* – tzn. aby každý druh *tonů* měl nízkou, střední a vysokou polohu. Členění podle druhu, tedy podle skupin tří příbuzných *tonů*<sup>225</sup>, zřejmě nebylo tak neobvyklé. Máme ho totiž dochované hned ve dvou muzikologických spisech římské doby, a sice u Gaudentia a Alýpia (Jan 1895, ss. 352-355 a 368-406).

*proto je také lze získat konsonancemi* – vzhledem k tomu, že neexistovalo absolutní ladění, odvozovali hudebníci systém *tonů* kvartkvintovými postupy, kterými postupně generovali jednotlivé *tony*. Postup byl takový, že po stanovení nejnižšího tónu, tedy hypodórského *proslambanomenou*, byl následně kvartou směrem nahoru stanoven *proslambanomenos* dórského *tonu* a další kvartou *proslambanomenos tonu* hyperdórského. Od něj již pak snadno spodní kvintou získáme *tonos hypoaiolský*. Další kvarta nahoru stanoví *tonos aiolský* atd. Několikanásobným opakováním tohoto procesu pak vygenerujeme celý systém *tonů*.

*ve středu dórského tonu leží proslambanomenos hypodórské oktávy* – desátá kapitola první Aristidovy knihy o hudbě patří k nejzmatenějším kapitolám, co se odborných znalostí harmonie týká. Krátkým pohledem na tabulku systému *tonů* (cf. Příloha 4, s. 226) totiž zjistíme, že hypodórský *proslambanomenos* nemůže nikdy ležet ve středu dórského *tonu*, ale že je tomu spíše naopak. Vydavatelé Aristidova spisu pasáž různě emendují (cf. oddíl 2. 2. *I Nesrovnalosti ve struktuře a věcné omyly*, ss. 51-52), jediný Duysinx (1999, s. 57) bere v potaz skutečnost, že Aristides hovoří o hypodórské oktávě, nikoli o celém *tonu*, tedy že Aristides uvažuje pouze o oktávovém výseku hypodórského *tonu*. Poté vyvozuje, že *proslambanomenos* je zde použit pouze jako „nejnižší tón“ tohoto oktávového výseku. Aby však mohl tento nejnižší tón být zároveň *mesé* dórské oktávy (B-b), musel by onen oktávový výsek hypodórského *tonu* být situován o oktávu výše (tedy f-f<sup>1</sup>), než je standardní počátek hypodórského *tonu*

---

<sup>225</sup> *Tony* s předponou *hypo-* a *hyper-* byly odvozeny kvartovými skoky od původního *tonu*, který tyto předpony nenese. Tyto tři *tony* byly vnímány jako *tony* příbuzné. Cf. také oddíl 5. 7 *Systém tonoi*, s. 194.

(F), tedy tam, kde už začíná *tonos* hyperfryžský. Kdyby chtěl Aristides opravdu vyjádřit to, co popisuje Duysinx, proč by se vrhal do tak složitého a velice nestandardního dělení *tonů* na oktávy, když relativní vztahy mezi jednotlivými *tony* jsou v systému *tonů* jednoznačně dané? Zdá se tedy, že se Aristides spíše dopustil ve svém výkladu faktického omylu a že používá-li slovo oktáva (διὰ πασσών) namísto slova *tonos*, jedná se spíše o konfúzi pojmů na úrovni záměny slova *tonos* a *harmonia* tak, jak to nacházíme i u jiných autorů. Lze-li zaměnit pojmy *tonos* a *harmonia* a označuje-li termín *harmonia* mj. i oktávu, je možné, že slovo „oktáva“ (διὰ πασσών) v této pasáži představuje pouze další pojmenování pro tónový systém. Pro pojmy *tonos* a *harmonia* cf. komentář ke kapitole 5, s. v. *tónový systém*, s. 112; pro význam slova *harmonia* jakožto oktáva cf. komentář ke kapitole 5, s. v. *harmonii, rytmiku a metriku*, s. 110-111.

*tony nižší než dórský se zpívají až po tón konsonantní <s dórským proslambanomenem, tony vyšší až po tón konsonantní> s nété hyperbolaión* – lacunu, kterou pro tuto pasáž stanovil Jahn (1882, s. 15), odmítá Mathiesen (1983, s. 88) s tím, že Aristides měl na mysli, že *tony* nižší než dórský lze zazpívat jen po jejich *nétai hyperbolaión*. Protože však *nété hyperbolaión* je nejvyšší tón každého *tonu*, není Mathiesenovo řešení příliš logické. Jedná-li se totiž o *tony* nižší než dórský, není z hlediska limitu lidského hlasu obtíž v jejich horní poloze, ale naopak v té dolní, tedy za hranicí dórského *proslambanomen*. Mathiesenovo řešení tedy sice je možné, se zřetelem k výkladu však jaksi postrádá smysl, protože Aristides se přece pokouší vysvětlit, kam až lze které *tony* zazpívat, tedy kam až dosáhne lidský hlas. Proč by měl tedy zdůrazňovat, že lidský hlas dosáhne na tóny nižší než je nejvyšší zazpívatelný tón, tj. *nété hyperbolaión* dórského *tonu*? Proto stejně jako Schäfer (1937, s. 195), Barker (1989, s. 423) a Moretti (2010, s. 253) souhlasím s lacunou a přijímám Bellermannovu (1841, s. 16) konjekuru na <τῷ δωρίῳ προσλαμβανομένῳ, οἱ δ' ὀξύτεροι μέχρι τοῦ συμφωνοῦντος φθόγγου>. „**Konsonantním tónem**“ je na tomto místě míněn tón znějící stejně vysoko jako příslušný tón, s nímž je konsonantní.

**nejnižší tón** – v originále stojí výraz κοιλότατος, tedy „nejdutější“. Lidský hlas může znít dutě, zpívá-li v extrémně nízkých polohách, proto překládám jako „nejnižší“ tón, i když níže v textu se už výraz κοιλότατος vztahuje k tónu „nejnižšímu od přírody“, který lidský hlas není schopen zazpívat. Cf. Mathiesen 1983, s. 88.

**v němž jsou složeny** – doplňuji do textu pro větší srozumitelnost této velice obtížné pasáže.

**první slyšitelný tón je vymezen jako dórský proslambanomenos** – jedná se o další z Aristidových omylů, protože nejnižší slyšitelný tón v systému *tonů* není dórský, ale hypodórský *proslambanomenos*. Řešení, které předložil Mathiesen, tedy že Aristides měl „nejnižším od přírody slyšitelným tónem“ na mysli *nejnižší zazpívatelný tón*, odmítám. Znění originálního textu se však v překladu opravovat nepokouším. Pro důvody odmítnutí Mathiesenova řešení cf. oddíl 2. 2. 1 *Nesrovnalosti ve struktuře a věcné omyly*, s. 53.

**bude-li nejhlubší tón naší skladby slyšitelný** – v originále stojí pouze εἰ δὲ ἔξακούοιτο, tj. „bude-li možné ho uslyšet“, aniž by byl podmět explicitně vyjádřen. Předchozí výklad pojednává o nejnižším slyšitelném tónu, a proto by nemuselo být zcela zjevné, co má autor konkrétně na mysli. Pro větší srozumitelnost tedy do textu doplňuji „nejhlubší tón naší skladby“, k němuž, jak vyplývá z celé pasáže, se tato věta vztahuje.

**hledaný tónový systém** – Aristides zde užívá pojem *harmonía*, ačkoli hovoří o systému *tonů*. Překládám neutrálně jako „tónový systém“. Současně doplňuji adjektivum „hledaný“, aby význam pasáže byl zjevnější. Pro záměnu pojmů *harmonía* a *tonos* cf. komentář ke kapitole 5, s. v. *tónový systém*, s. 112.

## **Kapitola 11**

**tetrachordy a melodické skoky modulují** – s tímto souvisí výklad v 1.9.30-32 („*kruhová je melodie modulující, např. když někdo směrem nahoru připojí tetrachord*“)

*spojitě a směrem dolů nespojitě.*“) a 1.12.17-18 („*Kruhový pak stoupá po tetrachodru synémmenón a klesá po tetrachordu diezeugmenón nebo naopak.*“).

**sudý a lichý interval** – cf. překlad kapitoly 7 (1.7.24-27), s. 73, kde Aristides vysvětluje, co je sudost a lichost intervalu.

**tři základní tony** – dórský, fryžský a lýdský *tonos* byly vnímány jako základní. Pohledem na rozpis Aristoxenova systému (cf. komentář ke kapitole 10, s. v. *Aristoxenův a novější systém tonů*, ss. 123-124) třinácti *tonů* zjistíme, že dórský byl považován za centrální a že fryžský a lýdský *tonos* měly každý nízkou a vysokou variantu, které byly od sebe vzdáleny o půltón. I tyto nízké varianty však již byly odvozené, stejně jako ostatní *tony*, a to převážně kvartovými skoky oběma směry. *Tony* směrem dolů od základních tří *tonů* byly odvozeny kvartovým skokem a získaly předponu hypo-. *Tonos* odvozený kvartovým skokem nahoru od *tonu* dórského dostal název mixolýdský, protože byl blízký *tonu* lýdskému, a *tonos* odvozený oktavovým skokem nahoru od *tonu* hypodórského byl zase pojmenován hypermixolýdský, protože v systému stojí nad *tonem* mixolýdským<sup>226</sup>. Zbylé „nízké“ *tony* byly odvozeny kvartovými a kvintovými skoky oběma směry a doplnily systém do té podoby, že *proslambanomenoi* všech třinácti *tonů* byly od sebe byly vzdáleny o interval malé sekundy. Tuto genezi Aristoxenova systému detailně popisuje Ptolemaios ve svých *Harmonikách* (2.11.3 –2.11.44). Cf. pozn. 284, s. 180. Pro kvartkvintové postupy cf. také komentář ke kapitole 10, s. v. *proto je také lze získat konsonancemi*, s. 125.

**třetí notační zápis** – zaznamenává znaky vokální a instrumentální notace, proto jsou znaky v tabulce vždy po dvojicích<sup>227</sup>. Jedná se samozřejmě o záležitost velice složitou, která musela opisovačům působit značné obtíže, a proto je pochopitelné, že máme k dispozici četné množství variant v různých rukopisech, která zároveň obsahují hojné

---

<sup>226</sup> Předpona hyper- tedy ještě nefungovala jako v novějším systému *tonů*, kde naznačovala odstup čisté kvarty směrem nahoru od základního *tonu*. Cf. komentář ke kapitole 10, s. v. *Aristoxenův a novější systém tonů*, s. 123-124.

<sup>227</sup> Cf. Aristidův text 1.11.34, s. 81: „*Znaky jsou v tabulce vždy dvojí.*“



pozdější interpolace. Vydavatelé se proto zpravidla snaží znaky Aristidova třetího notačního zápisu sjednotit s notačními znaky zachovanými u Alýpia (Jan 1895, ss. 368-406), protože oba výklady mají zachycovat totéž. Řádky 2-5 zaznamenávají rozpis znaků s odstupem po intervalu velké sekundy, řádky 14-15 a 20-21 rozepisují znaky po intervalu malé sekundy. Konečně řádky 16-17 a 22-25 doplňují řádky 14-15 a 20-21 převážně<sup>228</sup> o slíbené (1.11.44-45) znaky pro *enharmonický* rod. Rozpis jednotlivých *tonů* však již dochován není, a proto není z tabulky vidět, že se systém *tonů* „podobá křídlu“, jak uvádí Aristides v 1.11.41-42. Že tomu tak skutečně je, lze vypořádat z tabulky *tonů* v Příloze 4, s. 226. Co se notačních znaků týká, je zajímavé srovnání třetí notačního zápisu se dvěma prvními Aristidovými notačními zápisy. Aristides sjednotil znaky v druhém a třetím zápise, znaky v prvním z nich jsou však zcela odlišné. Přepis třetího notačního zápisu do moderní notace je tedy následující:

#### ROZPIS PO VELKÉ SEKUNDĚ



<sup>228</sup> V řádcích 16-17 a 22-25 se vyskytují i další znaky, jejichž přítomnost je nejasná, protože duplikují některé znaky z řádků 14-15 a 20-21. Patrně se jedná nesrovnalost vzniklou v důsledku opisování takto obtížného textu.

## ROZPIS PO MALÉ SEKUNDĚ



Cf. také Příloha 9, s. 231. Přepisy třetího notačního zápisu převzaty z: Mathiesen 1983, s. 22.

*to, co má v hudbě zůstat nevysloveno* – pro mystický rozměr hudby cf. komentář ke kapitole 3, s. v. *múzicky*, s. 108.

*přesahy* – v originále ὑπεροχαί; souvisí s půltónovým odstupem, který jednotlivé *tony* mezi sebou mají. Výše položený *tonos* totiž nahoře o půltón „přesahuje“ *tonos* položený níže, stejně tak jako *tonos* položený níže ho „přesahuje“ dole. Cf. Příloha 4, s. 226, kde jsou „přesahy“ vidět lépe než v originálním notačním zápisu.

**shody** – v originále συμφωνία; toto slovo samozřejmě primárně znamená „soulad“, tedy stejně jako *harmonía*, a může konkrétně označovat i „konsonanci“, jako např. v 1.10.23, kde Aristides říká, že *proslambanomeny* jednotlivých tonů lze odvodit konsonancemi, tedy pomocí kvartkvintových postupů. V této pasáži je však termín *symfóniá* použit v naprosto specifickém významu, protože jak sám Aristides vysvětluje, jedná se o shodu znaků v notačním zápisu různých rodových variant určitého *tonu*. Takto pro postup o interval malé sekundy jsou v *enharmonickém* rodě potřeba znaky dva, protože *enharmonika* postupuje po *diesích*, kdežto např. v rodě *chrómatickém* stačí jen znak jeden, jelikož menší interval než půltón v něm nenajdeme<sup>229</sup>. Pro pojem *harmonía* a jeho četné významy cf. komentář ke kapitole 5. s. v. *harmonii, rytmiku a metriku*, ss. 110-111. Pro konsonance cf. komentář ke kapitole 10, s. v. *proto je také lze získat konsonancemi*, s. 125.

**eklysis, spondeiasmos a ekbolé** – význam těchto termínů vysvětluje Aristides sám. *Spondeiasmos* zmiňuje také Pseudo-Plútarchos (*Mus.* 1141B6-B7), *eklysis* a *ekbolé* zase Bakcheios (*Isag.* 37; 41-42). Aristides je jediný dochovaný muzikolog, který tyto pojmy vysvětluje uceleně jakožto prostředky modulace. Cf. také oddíl 5. 8 *Eklysis, spondeiasmos, ekbolé*, ss. 194-196.

## **Kapitola 12**

**„nápěv“** – tj. melos; o obtížích při překladu tohoto pojmu do češtiny cf. komentář ke kapitole 4, s. v. „nápěv“, s. 108-109.

**vlastnosti hlasu, o kterých jsme mluvili výše** – pasáž odkazuje na výklad v kapitole 6 (Arist. Quint. *Mus.* 1.6.77-79), kde Aristides hovoří o poloze hlasu.

---

<sup>229</sup> Tabulky notačních znaků se zdají potvrzovat hypotézu, že tzv. *chroá* (cf. pozn. 31, s. 18, a komentář ke kapitole 9, s. v. *šest typů melodií*, s. 122) hudebních rodů jsou jen teoretickým konstruktem akustiků, protože s dalšími děleními tetrachordů než na základní tři hudební rody nepočítají.

**melodický krok, opakování a melodický skok** – *agógé, petteia, ploké*; cf. kapitola 9 (Arist. Quint. *Mus.* 1.9.25-32), kde Aristides podává takřka stejný výklad: v obou případech např. zmiňuje, že kruhová melodie je vlastní modulaci. Cf. také oddíl 2. 2. 1 *Nesrovnalosti ve struktuře a věcné omyly*, s. 48.

**tonos je vytvářen pomocí intervalových skoků** – Aristides dále říká, že melodická linka se posléze tvoří tak, že „*se klade důraz na horní či dolní tóny těchto intervalů*“. Dobrý příklad toho, co má Aristides na mysli, máme dochován v tzv. *Seikilově písni* (cf. Příloha 15, s. 241), v níž čtvrtý, šestý a sedmý takt obsahuje právě intervalové skoky, jejichž spodní tóny nesou těžkou dobu, a jsou tudíž i nositeli melodické linky.

**způsoby skladby** – v originále stojí *τρόποι μελοποιίας*. Vzhledem k tomu, že Aristides sem řadí způsob *dithyrambický, nomický a tragický*, nabízelo by se přeložit spojení *tropoi melopoiías* jako „žánrové styly“, protože *dithyramb, nomos* i *tragédie* představují určité hudební žánry, v jejichž duchu (tj. stylu) lze skládat. Avšak kromě toho, že slovo „žánr“ zní pro překlad starověkého textu snad až příliš moderně, brání tomuto překladu text samotného Aristida, který se k těmto *tropoi* vrací znovu v kapitole 19 (1.19.19-22) první knihy, kde tímto slovem odkazuje na rytmickou skladbu určitého charakteru, nikoli žánru. Proto slovo *tropos* překládám neutrálním pojmem „způsob“, abych obě pasáže co nejvíce sjednotila, jakkoli se domnívám, že se Aristides v kapitole 19 dopustil terminologického omylu, když adjektiva *systaltický, diastaltický a hésychastický* spojil se stylem (*tropos*) skladby, a ne s jejím *éthosem*. Pro tento Aristidův omyl cf. také oddíl 2. 2. 1 *Nesrovnalosti ve struktuře a věcné omyly*, s. 50.

**éthos systaltický, diastaltický a prostřední** – Winnington-Ingram (1963, s. 30) pro pojmenování druhého typu *éthosu* upřednostňuje čtení *διαστατικός*. Jeho návrhu se tentokrát nebudu držet, ale ve snaze sjednotit terminologii s Černým (2006, s. 268) přijímám variantu *διασταλτικός* (*diastaltický*). Aristides podává význam těchto pojmů sám: *systaltický éthos* má vzbuzovat smutek, *diastaltický* povzbuzovat k odvaze a *prostřední* má uklidňovat. Tyto pojmy používá Aristides ještě jednou v kapitole

1.19.19-22, kde jimi charakterizuje způsoby rytmické skladby. Místo termínu *prostřední* nabízí pojem *hésychastický*, což je název, který přesně odpovídá charakteristice tzv. *prostředního éthosu* v kapitole 12. Cf. také výše v komentáři ke kapitole 12, s. v. *způsoby skladby*, s. 132.

*léčivé látky* – o Aristidově zálibě v lékařství cf. oddíl 2. 3 *Autorství a datace spisu*, s. 56.

### **Kapitola 13**

V kapitole 13 první knihy Aristides přistupuje k druhé části hudební nauky, a to k rytmice. Pojednání o rytmice bude zabírat kapitoly 13-19, přičemž v závěru třinácté kapitoly (1.13.35-38) Aristides nastiňuje tematický plán výkladu s tím, že rytmika se dělí na pět částí. O základních dobách tedy vykládá v kap. 14, druhy stop (včetně složených rytmů) zabírají největší úsek, a sice kapitoly 15-18. Konečně tempo, rytmické modulace a skladbu rytmů Aristides shrnul do kapitoly 19.

*zvuk* – v originále stojí výraz ψόφος, tedy „hluk“ jakožto protiklad „ticha“ (ἤρημία). Pojem *psofos* však může zahrnovat i hudební tón a pasáž ostatně o hudbě vykládá, a proto překládám jako „zvuk“. Černého „šum“ (2006, s. 22) tentokrát nepřijímám.

*průběh melodie* – Aristides v této pasáži používá spojení μέλους πλοκή. Z kontextu vyplývá, že výraz *ploké* zde nelze spojovat se speciálním významem tohoto slova, tedy s melodickým skokem, ale že výraz *ploké* na tomto místě označuje jen „průběh“ či „vývoj melodie“ nebo „výběr tónů“, které tuto melodii tvoří. Pro podobný význam slova *ploké* cf. text kapitoly 12 (1.12.3), kde je *melos* charakterizován jako „spleť (*ploké*) tónů rozdílné výšky a hloubky“. Pro melodický skok cf. komentář ke kapitole 9, s. v. *po krocích nebo po skocích*, s. 121, a komentář ke kapitole 11, s. v. *melodický krok, opakování a melodický skok*, s. 132.

*arze je pohyb části těla směrem nahoru, teze pohyb téže části směrem dolů* – zde Aristides napovídá, že původ slov θέσις a ὄρσις je potřeba hledat v taneční praxi, kde

„položení“ (θέσις) označuje „přenesení váhy na nohu“, tedy těžkou dobu, a „zdvih“ „odlehčení téže nohy“, tedy lehkou dobu.

***v hudbě se rytmitizuje pohyb těla, melodie a text*** – cf. komentář ke kap. 1, s. v. *hudba je vhodná pro děti kvůli dobru pocházejícímu z melodie...*, s. 106.

***v tabulkách notace*** – tedy v notačních zápisech *tonů* a *harmonií*, kde není značen rytmus, narozdíl od notačních zápisů skladeb, kde rytmus vyznačován bývá. V zápise *Seikilovy písně* (cf. Příloha 15, s. 241) vidíme, že nad notačními znaky se nalézají ještě další symboly, které znázorňují rytmus. Tečka symbolizuje krátkou dobu, čárka dobu dlouhou a tečka nad čárkou dobu, která je jejich součtem. Pöhlmann (1970) krátkou dobu znázornil osminovou notou, dlouhou dobu notou čtvrt'ovou a čtvrt'ovou notu s tečkou použil pro součet obou předchozích dob tak, jak to funguje v moderní hudbě. Je ale potřeba si uvědomit, že zásadní jsou relativní vztahy mezi dobami, nikoli jejich absolutní trvání. To totiž pro antiku nemůžeme přesně stanovit, stejně jako není možné určit absolutní výšku tónů v tabulkách notace.

***plynulé zpěvy*** – κεχυμένα ᾠσματα. Podle Aristidova popisu písně, které neměly daný rytmus. Schäfke (1937, s. 211) naráží na možný orientální původ těchto písní. Barker (1989, s. 435) odkazuje na *Anon. Bell. 3. 85*, kde jsou pod tímto názvem uvedeny pasáže v písni bez rytmických symbolů, připodobňuje však tento pojem i k recitativu, tedy *parakatalogé* (Ps.-Arist. *Probl. 918a10-12*).

***Sótadovy básně*** – Sótadés, básník jambické poezie 3. století př. Kr. „Básněmi uměle recitovanými“ jsou míněny básně dramatizované.

***rytmus se v textu dělí na slabiky, v „nápěvu“ je dán poměrem arzí k tezím*** – tato myšlenka je rozvedena dále v kapitole 23 (1.23.7-9), kde Aristides stanovuje rozdíl mezi rytмикou a metrikou: „*rytmus má svoji podstatu v arzi a tezi, kdežto metrum ve slabikách a jejich nestejnosti.*“ Cf. také oddíl 5. 10 *Melisma*, ss. 206.

***pózy*** – Aristides používá pro vyjádření dokončení tanečních figur, tedy pro pózy, slovo σημειῶν, které znamená i „bod“. Tento výraz používá Aristides dále v textu kapitoly

14, a to pro další označení pro základní dobu (*chronos prótos*). Dále však zmiňuje, že v tanci je touto základní dobou jedna figura ( $\sigma\chi\eta\mu\alpha$ ), a tak nezbývá než konstatovat, že Aristides používá pojem  $\sigma\eta\mu\epsilon\iota\omicron\nu$  v témže kontextu ve dvou různých významech. Proto se v překladu snažím tyto významy rozlišit a překládám nejprve jako „pózy“, což je ostatně v taneční praxi běžný a srozumitelný pojem, podruhé jako „bod“, tedy „nesloženou jednotku“. Cf. níže v textu čtrnácté kapitoly (1.14.6).

## **Kapitola 14**

***základní doba*** – neboli  $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma\ \pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$ ; podle Aristida nejmenší, nedělitelná doba. V rytmice představuje nejkratší dobu, jejímž násobením vznikají složené doby. Ty potom v kombinaci zpravidla se základní dobou vytvářejí různé typy rytmických stop. V metrice je základní dobou jedna *mora*, tedy jeden krátký element neboli krátká slabika. Aristides dále říká, že v melodii základní dobu představuje jeden tón či interval a v tanci jedna figura. Základní doba se tedy vyskytuje ve všech dílčích oborech, z nichž je vytvářena *techné músiké*, což znamená, že v příhodném kontextu lze hovořit o pluralitě základních dob tak, jak to dělá Aristides na konci kapitoly 13 (1.13.35-36). Podobně mluvíme o větším počtu *chronoi prótoi* tehdy, chceme-li stanovit poměrné trvání některé složené doby (cf. níže v komentáři ke kapitole 14, s. v. *rytmická doba může být znásobena až čtyřikrát*, s. 135-136). Fakticky je však *chronos prótos* základní jednotkou, která představuje výchozí bod pro stanovení vzájemných relativních vztahů a poměrů mezi činiteli toho kterého oboru, a jako taková je v rámci každého dílčího oboru vždy pouze jediná.

***rytmická doba může být znásobena až čtyřikrát*** – tzn. základní rytmická doba může být znásobena až čtyřikrát. Dochované notační zápisy obsahují i značky pro rytmus, které se v nich nacházejí nad linkou znaků pro záznam melodie. V *Seikilově písni* (cf. Příloha 15, s. 241) a také v ostatních dochovaných notačních zápisech máme doloženy jen znaky pro monosémos (tj. nejkratší rytmickou dobu, označena tečkou; nebo neznačena vůbec), kterou Pöhlmann znázornil osminovou notou, disémos (tj.

dvojnásobek základní doby; značen jako dlouhá slabika: —; v Pöhlmannově přepisu znázorněn čtvrtovou notou) a trisémos (tj. trojnásobek základní doby, tedy  $\sqcup$  ; čtvrtová s tečkou). Tetrasémos  $\sqcup$  a pentasémos  $\sqcup$  zmiňuje pouze *Anonymus Bellermanni* (1; 3, 83), jinde doloženy nejsou. Aristides o pentasému nehovoří, možná i z toho důvodu, že se mu nehodí do koncepce „přirozeného“ vztahu rytmické doby k počtu konsonantních intervalů a *diesí* v tónu, které jsou vždy čtyři.

**do rytmů o dvojnásobné velikosti** – v textu stojí slovo διόστημα, tedy interval. Vzhledem ke kontextu chápu jako časový interval, tedy rytmickou jednotku.

**přirozený vztah ke konsonantním intervalům** – konsonantní intervaly, tedy prima, kvarta, kvinta a oktáva. Pro konsonantní intervaly cf. také komentář ke kapitole 22, s. v. *všechny poměry konsonanci jsou obsaženy v čísle šest*, ss. 154-155.

**nestejně velikosti** – Winnington-Ingram předkládá čtení ὁμοίων, což je ale vzhledem ke kontextu jen poloviční pravda. Vzájemný poměr arze k tezi se sice může rovnat jedné, stejně často však je poměr větší než jedna, jak ostatně naznačuje i sám Aristides v předchozí větě (1.14.23). Proto spolu s Meibomem i Mathiesenem nevidím důvod nepřijmout rukopisné ἄνομοίων, i když nejpřesnější by bylo uvést obě možnosti, tedy ὁμοίων ἢ ἄνομοίων. O jednotlivých poměrech se Aristides rozepisuje níže v textu kapitoly (1.14.49-65). Cf. také níže komentář ke kapitole 14, s. v. *rovný, třípůlový a dvojnásobný rytmický rod*, s. 138.

**strohé a přeplněné doby** – v originále stojí pojmy στρογγύλοι a περίπλεω, což se snažím co nejlépe vystihnout českými ekvivalenty tak, abych zároveň zachovala i význam, který tato slova mají i mimo kontext hudební teorie. Koncept strohosti a přeplněnosti je potřeba vždy vztáhnout k základní době, neboť jak sám Aristides vysvětluje, strohé doby „utíkají dopředu“, tj. obsahují jen ty nejkratší *chronoi*. Přeplněné doby naopak „vytvářejí pomalejší rytmus“, tj. obsahují doby složené z většího počtu *chronoi prótoi*.



***sedm hledisek rozlišování stop*** – Aristides dělí stopy či rytmy podle následujících kritérií:

1) *dle velikosti*; tj. na dvoudobé, trojdobé atd. Pro stopy dvoudobé až dvanáctidobé cf. Arist. Quint. Mus. 1.15-16 a komentář ke kapitolám 15 a 16, ss. 139-143.

2) *dle rytmického rodu*; tj. na stopy s daným poměrem dob na arzi k dobám na tezi; Pro rytmický rod cf. níže komentář ke kapitole 14, s. v. *rovný, třípůlový a dvojnásobný rytmický rod*, s. 138. Cf. také Arist. Quint. Mus. 1.14.49-65.

3) *dle složení*, tedy na jednoduché a složené; pro jednoduché a složené rytmy cf. Arist. Quint. Mus. 1.15-17, kde Aristides postupně vykládá v rámci každého druhu rytmu (např. daktylský) nejprve o jednoduchých a poté i o složených rytmech toho kterého druhu.

4) *na racionální a iracionální stopy*; racionálními stopami Aristides stanovuje ty, u nichž lze určit poměr arze k tezi, tedy stopy s určitým rytmickým rodem. Pod iracionální rytmy řadí Aristides jambový a trochejový chorej, cf. komentář ke kapitole 17, s. v. *jambový chorej; trochejový chorej*, s. 144.

5) *dle členění*; Aristides vysvětluje, že „různým dělením složených stop vznikají různé jednoduché stopy“. Takto by se např. první dochmij (⏏ — , — ⏏ —) mohl členit na bakchej a jamb (⏏ — — , ⏏ —). Pro jednoduché dvouslabičné až čtyřslabičné stopy cf. komentář ke kapitole 22, ss. 153-155.

6) *dle rytmického vzorce*; tzn. že stejnodobé stopy mohou mít některé dlouhé slabiky rozložené na krátké a naopak, jako v případě spondeje (— —) a daktylu (— ⏏ ⏏).

7) *v antitezi*; antitetické stopy jsou stopy s opačným rytmickým vzorcem, tedy např. daktyl (— ⏏ ⏏) a anapest (⏏ ⏏ —), trochej (— ⏏) a jamb (⏏ —) aj.

Aristides pracuje s těmito hledisky rozlišování stop v rámci kapitol 15-17 první knihy a dále také v kapitolách 24-28 téže knihy, samotný výklad o jednotlivých rytmech však již podává podle jejich druhu, dělí tedy na rytmy druhu daktylského, jambického a

paiónského, přičemž do jednotlivých rodů řadí rytmy, které mají buď stejný počet dob nebo podobný rytmický vzorec či obdobnou kadenci. V kapitolách 22-23 je zase výklad podán podle počtu slabik spíše než jen podle některého z výše uvedených hledisek.

**rovný, třípůlový a dvojnásobný rytmický rod** – rytmický rod je vlastnost rytmu či stopy, jíž je určen poměr arze k tezi. Rovnému poměru (ἴσος; 1:1) připadá na arzi stejný počet dob jako na tezi, patří sem tedy např. pyrhichij, spondej, daktyl, anapest aj. Třípůlový (ῥημιόλιον; 3:2) rod je tvořen poměrem dvou dob ku třem, patří sem např. paióny. Mezi stopy dvonásobného (διπλάσιον, 2:1) rodu lze zařadit např. jamb, trochej a také orthios a „značený“ trochej. Čtyřtřetinový (ἐπίτριτον; 4:3) poměr mají např. epitrity. Pro rytmické poměry cf. také výklad v kapitole 18 první knihy (1.18.6). Pro metrická schémata uvedených stop cf. komentář ke kapitole 22, ss. 153-155.

**párové a řadové rytmy** – Aristides uvádí, že párové rytmy jsou složeny ze dvou odlišných stop (cf. také komentář ke kapitole 22, s. v. *metrické páry*, s. 154). Liší se tak od dipodie, která je sestavena ze dvou totožných stop. Řadové rytmy jsou složeny z více než dvou odlišných stop. Pro dipodii cf. komentář ke kapitole 23, s. v. *dipodie*, s. 156; cf. také komentář ke kapitole 26, s. v. *čistá jambická dipodie, sedmidobá jambická dipodie*, ss. 162-163; cf. také komentář ke kapitole 27, s. v. *čistá trochejská dipodie, sedmidobá trochejská dipodie*, s. 165.

**složené, nesložené a smíšené rytmy** – Aristides postupně probírá nesložené a složené rytmy v kapitolách 15-17 první knihy (1.15.1-1.17.16). Složené rytmy se podle Aristida skládají z rytmů nestejněho druhu, patří sem tedy např. první dochmij (⏏ —, — ⏏ —), sestavený z jambu a paiónu diagyios. Smíšený rytmus naopak Aristides charakterizuje tak, že se dá jednou rozložit na doby a jindy na rytmy, a řadí sem šestidobý krétik, jambický daktyl, trochejský bakchejský daktyl, jambický bakchejský daktyl a jambový chorejský daktyl. Tyto smíšené rytmy se vyznačují tím, že jejich arze a teze je vždy tvořena celou rytmickou stopou, od nesložených rytmů se tedy liší

svou kadencí. Pro metrická schémata zmíněných rytů cf. komentář ke kapitolám 15-17, ss. 139-145.

## **Kapitola 15**

***daktylský druh*** – podle Aristida zahrnuje šest nesložených rytů (jednoduchý + dvojitý prokeusmatik; sestupný + vzestupný anapest; jednoduchý + dvojitý spondej) a dva složené párové rytmy (sestupný a vzestupný iónik).

***jednoduchý prokeusmatik* či *prokeumatik*** – rytmus a metrická stopa o dvou krátkých elementech (◡ ◡), proto níže v textu kapitoly 15 (1.15.14-15) nazván jako dvoudobý prokeusmatik (disémos); jindy také jako *pyrhichij* a *pariamb* (cf. Arist. Quint. Mus. 1.22.4; cf. Choerob. in Heph. 213.3-5). Pro Aristidův nepřilíš konsistentní výklad o *prokeusmatiku* cf. oddíl 2. 2. 1 *Nesrovnalosti ve struktuře a věcné omyly*, s. 49.

***dvojitý prokeusmatik*** – rytmus a metrická stopa o čtyřech krátkých elementech (◡ ◡ ◡ ◡); termín *prokeusmatik* běžně odkazuje právě na tento rytmus, aniž by bylo nutné dodávat adjektivum (Heph. Enchir. 11.18). Aristides se však tohoto úzu v této kapitole<sup>230</sup> nechrání a za základní *prokeusmatik* považuje jednoduchý *prokeusmatik* (disémos); cf. Arist. Quint. Mus. 1.15.20. Čtyřdobý rytmus.

***sestupný anapest*** – neboli *daktyl* (— ◡ ◡), jak doplňují některé rukopisy, protože se jeví jako přinejmenším zvláštní, že Aristides v daktylském druhu nejmenuje právě daktyl. Čtyřdobý rytmus.

***vzestupný anapest*** – běžně nazýván jen jako anapest (◡ ◡ —), rytmus či metrická stopa antitetická daktylu. Čtyřdobý rytmus.

---

<sup>230</sup> Jinak tomu bude v kapitole 22 (Arist. Quint. Mus. 1.22.14-1), kde už bude termín *prokeusmatik* označovat stopu o čtyřech krátkých elementech tak, jak je to běžné i v jiných pojednáních o metrice (Cf. Heph. Enchir. 11.18).

**jednoduchý spondej** – čtyřdobý rytmus s dlouhou tezí a dlouhou arzí (— —).

**větší neboli dvojitý spondej** – osmidobý rytmus, který je složen ze dvou jednoduchých spondejů (— —, — —).

**sestupný iónik** – *ionicus a maiore*; složený párový rytmus, šestidobý, složený ze spondeje a dvoudobého prokeleusmatiku (— —, ∪ ∪).

**vzestupný iónik** – *ionicus a minore*; složený párový rytmus, šestidobý, opačný k sestupnému ióniku; složený z dvoudobého prokeleusmatiku a spondeje (∪ ∪, — —).

## **Kapitola 16**

**jambický druh** – podle Aristida sem spadají čtyři nesložené rytmy (jamb, trochej, orthios, „značený“ trochej) a čtrnáct složených rytmů, z čehož dva jsou *párové* (dva bakcheje) a dvanáct je *řadových* (jambický trochej, bakchejský trochej, trochejský bakchej, čtyřtřetinový jamb, trochejský jamb, bakchejský jamb, jambický bakchej, čtyřtřetinový trochej, jednoduchý jambický bakchej, jednoduchý trochejský bakchej, prostřední jamb a prostřední trochej).

**jamb** – trojdobý rytmus (∪ —). Aristides patrně ve snaze zamezit monotónnosti výkladu předkládá tento text: „ἰαμβος ἐξ ἡμισείας ἄρσεως διπλασίου θέσεως“, tedy „jamb z poloviční arze dvojnásobné teze (gen.)“, tedy ve výsledku z jednodobé arze a dvoudobé teze. Ve snaze uchovat Aristidovu strategii překládám jako „jamb z arze poloviční k dvojnásobné tezi“, i když by patrně bylo srozumitelnější nějaké jiné vyjádření.

**trochej** – trojdobý rytmus (— ∪), tvoří antitezi k jambu.

**orthios** – dvanáctidobý rytmus, kdy na arzi připadají čtyři doby a na tezi dob osm (∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪), přičemž dlouhé doby mohou být nahrazeny i krátkými. Má antitezi v tzv. „značeném“ trocheji.

**„značený“ trochej** –τροχαῖος σημαντός; dvanáctidobý rytmus, kdy na arzi připadá osm dob a na tezi čtyři doby (⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ | ⏏ ⏏ ⏏ ⏏). Dlouhé doby mohou být nahrazeny krátkými. Tvoří antitezi ke stopě *orthios*.

**bakchej** – složený párový rytmus; šestidobý; tvořen z jambu a trocheje. Možné jsou tedy dvě varianty, a sice s jambem na první pozici (⏏ — , — ⏏) , nebo s trochejem na první pozici (— ⏏, ⏏ —). Aristides nedává těmto dvěma variantám bakcheje specifické názvy, i když z výkladu o smíšených rytmech v kapitole 17 vyplývá, že bakchej začínající jambem je tzv. jambický bakchej a že bakchej začínající trochejem je tzv. trochejský bakchej<sup>231</sup>. Aristides však tyto dva názvy používá pro složené řadové rytmy níže v kapitole 16 (1.16.15-16), a proto je možná na místě odkazovat na tyto dva párové bakcheje jako na *první a druhý bakchej*. Cf. ale kapitola 22 (1.22.11-12 a 1.22.18-20), kde je bakchej charakterizován jako trojslabičné metrum z jedné krátké a dvou dlouhých slabik (⏏ — — ) a podobu obou bakchejů nesou choriamb (— ⏏ ⏏ —) a antispast (⏏ — — ⏏).

**jambický trochej** – složený řadový rytmus; sestaven ze tří trochejů a jednoho jambu v řadě; dvanáctidobý rytmus s jambem na první pozici (⏏ — , — ⏏ , — ⏏ , — ⏏).

**bakchejský trochej** – složený řadový rytmus; sestaven ze tří trochejů a jednoho jambu v řadě; dvanáctidobý rytmus s jambem na druhé pozici (— ⏏ , ⏏ — , — ⏏ , — ⏏).

**trochejský bakchej** – složený řadový rytmus; sestaven ze tří trochejů a jednoho jambu v řadě; dvanáctidobý rytmus s jambem na třetí pozici (— ⏏ , — ⏏ , ⏏ — , — ⏏).

**čtyřřetinový jamb** – složený řadový rytmus; sestaven ze tří trochejů a jednoho jambu v řadě; dvanáctidobý rytmus s jambem na čtvrté pozici (— ⏏ , — ⏏ , — ⏏ , ⏏ —).

---

<sup>231</sup> Cf. Arist. Quint. *Mus.* 1.17.20-22, kde Aristides zmiňuje smíšené rytmy daktylského druhu, z nichž první se jmenuje δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ τροχαίου, tedy doslova „daktyl jako bakchej začínající trochejem“ neboli „daktyl jako trochejský bakchej“. Analogicky funguje i druhý smíšený rytmus v této pasáži: δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ ἱάμβου, neboli „daktyl jako jambický bakchej“.

**trochejský jamb** – složený řadový rytmus; sestaven ze tří jambů a jednoho trocheje v řadě; dvanáctidobý rytmus s trochejem na 1. pozici (— ◡, ◡ —, ◡ —, ◡ —).

**bakchejský jamb neboli prostřední bakchej** – složený řadový rytmus; sestaven ze tří jambů a jednoho trocheje v řadě; dvanáctidobý rytmus s trochejem na druhé pozici (◡ —, — ◡, ◡ —, ◡ —).

**jambický bakchej** – složený řadový rytmus; sestaven ze tří jambů a jednoho trocheje v řadě; dvanáctidobý rytmus s trochejem na 3. pozici (◡ —, ◡ —, — ◡, ◡ —).

**čtyřřetinový trochej** – složený řadový rytmus; sestaven ze tří jambů a jednoho trocheje; dvanáctidobý rytmus s trochejem na 4. pozici (◡ —, ◡ —, ◡ —, — ◡).

**jednoduchý jambický bakchej** – složený řadový rytmus; sestaven ze dvou trochejů a dvou jambů v řadě; dvanáctidobý rytmus s jamby na prvních dvou pozicích (◡ —, ◡ —, — ◡, — ◡).

**jednoduchý trochejský bakchej** – složený řadový rytmus; sestaven ze dvou trochejů a dvou jambů v řadě; dvanáctidobý rytmus s trocheji na prvních dvou pozicích (— ◡, — ◡, ◡ —, ◡ —).

**prostřední jamb** – složený řadový rytmus; sestaven ze dvou trochejů a dvou jambů v řadě; dvanáctidobý rytmus s jamby na druhé a třetí pozici, tedy na prostředních pozicích (— ◡, ◡ —, ◡ —, — ◡).

**prostřední trochej** – složený řadový rytmus; sestaven ze dvou trochejů a dvou jambů v řadě; dvanáctidobý rytmus s trocheji na druhé a třetí pozici, tedy na prostředních pozicích (◡ —, — ◡, — ◡, ◡ —).

**paiónský druh** – paión sám sobě je pětidobý rytmus nebo metrická stopa skládající se z jednoho dlouhého a tří krátkých elementů (— ◡ ◡ ◡ nebo ◡ ◡ ◡ —, přičemž teoreticky jsou možné i jejich zbývající varianty ◡ — ◡ ◡ a ◡ ◡ — ◡). Aristides o něm poněkud nesystematicky vykládá až v kapitole 22 (1.22.22-26) v rámci čtyřslabičných meter, jakkoli ho podle všech známek používá již v 17 kapitole (1.17.4)

jako součást druhého dochmijského rytmu (cf. komentář ke kapitole 17, s. v. *dochmijské rytmy*, s. 143-144). Do paiónského druhu tedy explicitně řadí pouze dva nesložené rytmy (*paíón diagyios* a *paíón epibatos*).

***paíón diagyios*** – pětidobý nesložený rytmus. Aristides stanovuje etymologii názvu tohoto rytmu a uvádí, že διάγυιος je totéž co δίγυιος, tedy paión dvoučlenný. Používá prý totiž dva znaky, tj. pro krátkou a dlouhou dobu. Má stejné schéma jako krétik (— ∪ —), Aristides (1.17.17-19) však krétikem nazývá smíšený rytmus složený ze dvou trochejů (— ∪ — ∪). Nicméně úzký vztah mezi paiónem a krétikem Aristides specifikuje v kapitole 27 (1.27.17-19).

***paíón epibatos*** – desetidobý nesložený rytmus (— | — | — — | —), sestavený ze čtyř částí (dvou arzí a dvou odlišných tezí, tj. z nichž druhá je zdvojená). To mu také podle Aristida vysloužilo název *epibatos*. Mathiesen (1983, s. 99) vyvozuje, že Aristides poukazuje na pomalé, jakoby pochodové (ἐπιβαίνειν) tempo tohoto rytmu. V tom případě by přívlastek *epibatos* znamenal asi „postupující“ či „kráčejší“.

## **Kapitola 17**

***dochmijské rytmy*** – složené rytmy; jedná se o velmi složitou skupinu rytmů, protože v dochmijích často dochází k rozkládání dlouhých slabik na krátké a naopak ke slučování krátkých slabik. Takto vzniká četné množství rytmických variant. Výchozí schéma pro tyto varianty je rytmus, který předkládá Aristides jakožto složeninu jambu a paiónu diagyios pod názvem ***první dochmij*** (∪ — , — ∪ —). Tzv. ***druhý dochmij*** představuje určitou obtíž, protože Aristidova specifikace, že je složen z jambu, daktylu a paiónu, poskytuje více vysvětlení. Poslední ze jmenovaných rytmů, tedy paión, totiž Aristides ve svém spise dosud nezmínil ani nepopsal, a proto se nabízí myšlenka, že Aristides má na mysli jednodušší z obou paiónů vypočtených v kapitole 16 (1.16.36-42), a sice paión diagyios. Schéma ***druhého dochmije*** by takto bylo následující: ∪ — , — ∪ ∪ , — ∪ —. Avšak vzhledem k tomu, co víme o Aristidových omylech

na úrovni struktury výkladu, je také možné, že autor skutečně mínil paión (— ◡ ◡ ◡). Pak by schéma druhého dochmije bylo ◡ — , — ◡ ◡ , — ◡ ◡ ◡, samozřejmě za předpokladu, že zmíněný paión je tzv. první paión. Pro 32 teoreticky možných variant dochmije cf. WEST 1982, s. 109.

**prosodiaky** – složené rytmy; Aristides jmenuje tři typy: první, složený z pyrhichie, jambu a trocheje, tedy ze tří stop (◡ ◡ , ◡ — , — ◡); druhý, složený z téhož a ještě jambu, tedy ze čtyř stop (◡ ◡ , ◡ — , — ◡ , ◡ —); poslední prosodiak je složený ze dvou párových rytmů, blíže nespecifikovaného bakcheje a sestupného ióniku (např. — ◡ ◡ — , — — ◡ ◡).

**jambový chorej** – iracionální složený čtyřdobý rytmus (— | ◡ | ◡ ) s dlouhou arzí a dvěma krátkými tezemi.

**trochejový chorej** – iracionální složený čtyřdobý rytmus (◡ | ◡ | —) se dvěma arzemi a jednou dlouhou tezí, opačný k jambovému choreji.

**krétik** – smíšený šestidobý rytmus (— ◡ | — ◡); složený z trochejské teze a trochejské arze. Běžně se název krétik používá pro rytmus se schématem — ◡ —, které Aristides vyhrazuje pro paión diagyios. Cf. komentář ke kapitole 16, s. v. *paión diagyios*, s. 143.

**jambický daktyl** – smíšený šestidobý rytmus (◡ — | ◡ —); složený z jambické teze a jambické arze.

**trochejský bakchejský daktyl** – smíšený šestidobý rytmus (— ◡ | ◡ —); složený z trochejské teze a jambické arze. Rytmicky se shoduje s druhým bakchejem, podle nějž má také název, protože druhý párový bakchej lze nazvat také jako trochejský bakchej (cf. pozn. 231, s. 141; cf. komentář ke kapitole 16, s. v. *bakchej*, s. 141). Spadá však do daktylského druhu, tj. má jiné rozložení arzí a tezí.

**jambický bakchejský daktyl** – smíšený šestidobý rytmus (◡ — | — ◡); složený z jambické teze a trochejské arze. Co se jeho názvu a rozložení arzí a tezí týká, platí pro něj stejná pravidla jako pro výše popsany trochejský bakchejský daktyl.



***jambový chorejský daktyl*** – smíšený osmidobý rytmus (— ◡ ◡ | — ◡ ◡); složený ze dvou jambových chorejů na tezi a arzi. Cf. výše v komentáři ke kapitole 17, s. v. *jambový chorej*, s. 144.

***trochejový chorejský daktyl*** – smíšený osmidobý rytmus (◡ ◡ — | ◡ ◡ —); složený ze dvou trochejových chorejů na tezi a arzi. Cf. výše v komentáři ke kapitole 17, s. v. *trochejový chorej*, s. 144.

## **Kapitola 18**

***propojují teorii rytmiky s metrickou teorií*** – Aristides v první knize vykládá nejprve o rytmice a až poté o metrice, jakoby chtěl naznačit, že on nepatří k těm badatelům, kteří tyto dvě disciplíny propojují. Z následujícího výkladu je však zjevné, že i on tyto teorie propojuje. Kapitola 18 se totiž do hloubky zabývá styčnými body mezi oběma disciplínami, kdežto jiné postupy Aristides přechází mlčením. Rozdíl mezi rytmikou a metrikou je poté stanoven ve 23. kapitole první knihy (1.23.6-9): „...rytmus má svoji podstatu v arzi a tezi, kdežto metrum ve slabikách a jejich nestejnosti.“

***přiřazují rytmům čísla*** – tj. jeden *chronos prótos* představuje jednu dobu. V závislosti na počtu *chronoi* pak můžeme hovořit o rytmech dvoudobých, trojdobých, ale i pětadvacetidobých (Arist. Quint. *Mus.* 1.1.61).

***v souladu s výše uvedenými poměry*** – cf. výše Arist. Quint. *Mus.* 1.14.49-65. Cf. také komentář ke kapitole 14, s. v. *rovný, třípůlový a dvojnásobný rytmický rod*, s. 138.

***někdy od teze, jindy od arze*** – tzn. že některé mají nejprve tezi a až poté arzi, jiné to mají naopak. Pro příklady různého sledu arze a teze cf. Arist. Quint. *Mus.* 1.17.12-28; cf. také komentář ke kapitole 17, kde lze mj. zjistit, že např. jambický daktyl a jambový chorej mají opačné pořadí arzí a tezí.

***některé rytmy pouze z krátkých dob*** – pouze z krátkých dob je složen např. prokeleusmatik, z dlouhých spondej, s dlouhých i krátkých dob většina rytmů. Pro metrická schémata jednotlivých rytmů cf. komentář ke kapitolám 15-17, ss. 139-145.

***s převahou dlouhých nebo krátkých dob*** – Winnington-Ingram (1963, s. 38) v textu naznačil lacunu, kterou navrhl doplnit spojením ἐξ ἴσων ἀμφοτέρων, protože takto nejsou ve výkladu zmíněny rytmy s rovným počtem krátkých a dlouhých dob, jako je např. jamb, trochej, oba ióniky aj. Toto řešení není nerozumné, protože rukopisy v této pasáži nabízejí gramaticky obtížnou větu πλεονάζουσι μακρῶ ἢ βραχειῶν, což může naznačovat, že text je na tomto místě opravdu možná porušen.

***rytmické vzorce*** – cf. komentář ke kapitole 14, s. v. *sedm hledisek rozlišování stop*, s. 137.

***vezměme např. číslo 10*** – Aristides ve svém spise žádný konkrétní desetidobý složený rytmus nezmiňuje, z popsaných meter může být desetidobý jedině hémiepes (cf. níže). Je proto možné, že výklad v této pasáži je potřeba vnímat pouze jako teoretický popis postupu či možností, jak pracovat se složenými rytmy. Jednotlivé fáze rozkládání složených rytmů tak, jak je popisuje Aristides, jsou nicméně následující:

- 1) desetidobý rytmus      ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡
- 2) 2:8 (nerytmický)      ◡ ◡ , ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡
- 3) 2:3:5 (nerytmický)      ◡ ◡ , ◡ ◡ ◡ , ◡ ◡ ◡ ◡ ◡
- 4) 2:3:3:2 (rytmický)      ◡ ◡ , ◡ ◡ ◡ , ◡ ◡ ◡ , ◡ ◡.

Kdybychom spojili krátké slabiky v trojdobých stopách, mohli bychom získat rytmus složený z pyrhichije a např. z trocheje, jambu a opět pyrhichije:

◡ ◡ , — ◡ , ◡ — , ◡ ◡.

Aristides dále popisuje tento postup:

- 1) desetidobý rytmus      ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡

2) 3:7 (nerytmický)      ◡ ◡ ◡ , ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡

3) 3:3:4 (rytmický)      ◡ ◡ ◡ , ◡ ◡ ◡ , ◡ ◡ ◡ ◡ .

Tento rytmus by mohl být složen třeba z dvou jambů a anapestu: ◡ — , ◡ — , ◡ ◡ — .

Třetí navrhovaná možnost je již jednoduchá, čtyřdobý a šestidobý rytmus by mohly být zastoupeny např. daktylem a antispastem: — ◡ ◡ , — ◡ ◡ — , což je ve výsledku rytmus shodný s metrem hémiepes. Pro hémiepes cf. komentář ke kapitole 24, s. v. *první cézura*, s. 158.

Konečně dva pětidobé rytmy mohou být např. dva paióny: — ◡ ◡ ◡ , — ◡ ◡ ◡ .

## **Kapitola 19**

***dvanáct způsobů rytmické modulace*** – Aristides jich nakonec uvádí jen osm (cf. také oddíl 2. 2. 1 *Nesrovnalosti ve struktuře a věcné omyly*, s. 49). Chybějící čtyři typy rytmické modulace jsou modulace z nesloženého rytmu na nesložený, z nesloženého na složený, ze složeného na složený a ze složeného na smíšený rytmus.

***poměr stopy, racionální/iracionální rytmus a antíteze*** – cf. komentář ke kapitole 14, s. v. *sedm hledisek rozlišování stop*, s. 137-138.

***smíšené rytmy*** – cf. komentář ke kapitole 14, s. v. *složené, nesložené a smíšené rytmy*, s. 138-139.

***stejně části jako ve skladbě nápěvů*** – o částech skladby „nápěvů“ vykládá Aristides ve dvanácté kapitole (1.12.7-12).

***stejně jako u harmonie jsou tři základní způsoby rytmické skladby*** – harmonií je zde míněna skladba „nápěvů“. Pasáž má korespondovat s oddílem o způsobech skladby „nápěvů“ ve dvanácté kapitole první knihy (1.12.28-35). Výklad je ale poměrně nekonzistentní, protože zatímco zde jsou těmi odpovídajícími způsoby skladby jmenovány způsob *systaltický*, *diastaltický* a *hésychastický*, v kapitole 12 byly tyto

pojmy použity pro označení *éthosu* skladby a jako způsoby byly označeny způsob díthyrambický, nomický a tragický. Pro vysvětlení pojmů *systaltický*, *diastaltický* a *hésychastický* cf. pozn. 153, s. 50. Cf. také komentář ke kapitole 12, s. v. *způsoby skladby*, s. 132, a především oddíl 2. 2. 1 *Nesrovnalosti ve struktuře a věčné omyly*, s. 50.

**typy...jsme uvedli v oddíle o skladbě „nápěvů“** – ani tento Aristidův odkaz není příliš jasný. V oddíle o skladbě „nápěvů“, kde jako základní způsoby skladby byly stanoveny způsob díthyrambický, nomický a tragický, byly totiž jako podřazené způsoby uvedeny způsoby milostné (svatební), a dále komické a oslavné. Zde mají být podřazeny způsobu *systaltickému*, *diastaltickému* a *hésychastickému*, aniž by bylo specifikováno, kterému hlavnímu způsobu skladby má být každý ze jmenovaných dílčích způsobů podřazen. To ostatně není stanoveno ani v kapitole 12, z jejíhož výkladu jednoznačně nevyplývá, že zrovna milostný způsob patří do kategorie nomických skladeb, ani zda komické skladby spadají pod způsob díthyrambický. Výklad je o to nejasnější, že se Aristides podle všech známek zmýlil v terminologii (cf. výše v komentáři, s. v. *stejně jako u harmonie jsou tři základní způsoby rytmické skladby*, s. 147-148).

**skvělost a špatnost** – tedy *ὑπερή* jakožto soubor těch nejlepších vlastností a *κακία* jako její opak. Jak dosáhnout *ὑπερή* a vyhnout se *κακία* popisuje Aristides v průběhu celé druhé knihy, která pojednává o působení hudby na výchovu lidského charakteru. Patnáctá kapitola druhé knihy (2.15.34-69) vykládá konkrétně o vlivu dobrých a špatných rytmů. Dovídáme se zde, že nepravidelné rytmy způsobují v duši chaos, kdežto pravidelnost a dlouhé slabiky představují řád a mužnost, jako v případě spondeje. Také jen malý podíl dlouhých slabik v kombinaci s krátkými (trochej a *paíón*) působí neuspořádaně a uspěchaněji, než je vhodné. Stejně tak rytmy složené z krátkých slabik, byť s pravidelným řádem (*pyrhichij*), jsou přízemní a nedůstojné. Konečně rytmy s krátkými a navíc neuspořádanými slabikami jsou zcela bez rozumu a úplně nevázané.

**někteří ze starých badatelů** – konkrétní pasáž, ze které Aristides čerpal, se ztratila. Výklad však až příliš připomíná vývody Aristotelovy (cf. např. Arist. *De generatione animalium* 716a6-8: „...τὸ μὲν ἄρρεν ὡς τῆς κινήσεως καὶ τῆς γενέσεως ἔχον τὴν ἀρχήν, τὸ δὲ θῆλυ ὡς ὕλης.“) a je pravděpodobné, že Aristides odkazem τινὲς δὲ τῶν παλαιῶν měl na mysli právě Aristotela, protože ten je jedním z hlavních pramenů pro výklad druhé knihy *Peri músikés*. Cf. také oddíl 2. 2 *Struktura a obsah spisu Peri músikés*, s. 44-46.

## **Kapitola 20**

Poslední oddíl teorie hudby pojednává o metrice. Aristides obsah oddílu o metrice rozvrhuje na začátku 20. kapitoly, kde jmenuje pět částí metriky: nauku o hláskách (kap. 20), slabikách (kap. 21), stopách (kap. 22), metrech (kap. 23-28) a básni (29).

**samohlásky, polohlásky a němé hlásky** – dělení na samohlásky (φωνήεντα; vokály), polohlásky (ἡμίφωνα) a němé hlásky (ἄφωνα) je o něco detailnější než moderní opozice vokálů a konsonantů. Aristides nicméně níže v textu a také v následující kapitole pracuje i s pojmem souhláska (σύμφωνον; konsonant), a to v moderním významu slova<sup>232</sup>. Polohlásky a němé hlásky i sígmu je proto třeba klasifikovat jako podřazené konsonantům. **Samohlásky** dále Aristides dělí na **krátké** (βραχέα; tj. epsilon, omíkon), **dlouhé** (μακρά; tj. éta, ómega) a **oboudobé** (δίχρονα; tj. alfa, ióta, ýpsílon). **Polohlásky** s hodnotou dvou konsonantů se nazývají **dvojité** (διπλά; ksí, psí), s hodnotou menší než jeden konsonant jsou **likvidy** (ὑγρά; lambda, ró, mý, ný). **Němé hlásky** jsou děleny na **neznělé** (ψιλά; kappa, pí, tau), **aspirované** (δασέα; théta, fí, chí<sup>233</sup>) a **prostřední** neboli **znělé** (μέσα; béta, gamma, delta, zéta<sup>234</sup>). Síigma stojí

<sup>232</sup> Aristides hovoří o dvojitě polohlásce, která má hodnotu dvou konsonantů (1.20.13-14), ale také o dvojitém konsonantu, jehož působení na délku slabiky je totožné vlivu dvou konsonantů v řadě (1.21.16). Druhé vyjádření je shodné s moderní klasifikací hlásek, první s Aristidovou, i když je evidentní, že obojí vypovídá o tomtéž. Explicitně řadí Aristides němé hlásky a polohlásky (likvidy) mezi konsonanty až v kapitole 21 (1.21.46): „ὅτε δυνεῖν ἐπιφερομένοιιν συμφώνοιν τὸ μὲν ἄφωνόν ἐστι, τὸ δὲ ὑγρόν.“

<sup>233</sup> Fí a chí se patrně až do 4. stol. před Kr. vyslovovalo jako phí a khí, tedy aspirovaně (Niederle 1998, s. 16)

stranou. O specifičnosti hlásky *my* cf. níže v textu kapitoly 21 (1.21.59-71); cf. také komentář ke kapitole 21, s. v. *neměnné hlásky*, s. 152.

*v nejmenší době* – tj. v základní době. Pro *chronos prótos* cf. komentář ke kapitole 14, s. v. *základní doba*, s. 135.

## **Kapitola 21**

*slabiky mají stejné názvy jako samohlásky* – tj. krátké, dlouhé a obojetné. Aristidovo tvrzení, že názvy slabik jsou stejné jako názvy hlásek, tedy není pravda úplně, protože slabiky, které mohou být v závislosti na hláskovém okolí klasifikovány buď jako dlouhé nebo jako krátké, se nenazývají δίχρονοι (oboudobé), ale κοιναί (obojetné).

*sloučení* – neboli κρᾶσις je jeden ze způsobů, jak v řečtině mohou vzniknout diftongy. Jedná se o splynutí koncového vokálu slova s počátečním vokálem slova následujícího, např. τὸ ἰμάτιον → θοῖιμάτιον.

*spojení* – tedy συμπλοκή. Aristides dále v textu (1.21.51-54) vysvětluje, že diftongy vzniklé spojením mají tu vlastnost, že se oba vokály vyslovují se stejnou intenzitou. Cf. také níže v komentáři, s. v. *když slabika podstupující slučování samohlásek se stává jednou z dvouhlásek vzniklých spojením*, s. 152.

*stažení* – v originále ἐπικράτεια, tedy dosl. *převládnutí, převážení* jednoho z elementů. Na tomto principu vznikla i tzv. stažená slovesa, proto překládám jako „stažení“. Jeden z vokálů v diftongu má v důsledku délky větší působnost, což vyústí v jeho následné převážení a oslabení vyslovování druhého vokálu. Příkladem je podepsaná íóta v α, η, ω, která se později<sup>235</sup> přestala vyslovovat zcela.

*přirozeně dlouhé slabiky* – podle Aristida obsahují buď dlouhou hlásku (μῆνιν) nebo prodlouženou oboudobou hlásku (πῶσι) a také krátkou hlásku v kombinaci

---

<sup>234</sup> Zéta se nejspíše až do klasického období vyslovovala jako *zdéta*, proto se řadí mezi znělé hlásky (Niederle 1998, s. 16).

<sup>235</sup> Niederle (1998, s. 15) uvádí, že podepsaná íóta se nevyslovovala od doby Augustovy.

s oboudobou (οἰωνοῖσι) či dvě navzájem spojené oboudobé hlásky (αῖτις), tedy fakticky diftongy.

**přirozeně krátké slabiky** – obsahují krátkou samohlásku nebo zkrácenou oboudobou, buď samostatnou (ἄποιναα) nebo zakončenou jednoduchou souhláskou (μαλιστα).

**délky hlásek jsou početně shodné s intervaly v tónu** – je-li konsonant polovina krátké hlásky a krátká hláska polovinou dlouhé, připadají teoreticky na jednu dlouhou hlásku čtyři konsonanty, stejně jako se do jednoho celého tónu vejdu čtyři *diese*. Pro zásadní postavení čísla čtyři v Aristidově spise cf. komentář ke kapitole 14, s. v. *rytmická doba může být znásobena až čtyřikrát*, s. 135-136.

**z krátké hlásky vznikne dlouhá** – Aristides v této pasáži používá terminologii, která se běžně vztahuje ke slabikám, i když z kontextu vyplývá, že se jedná o výklad o hláskách. Pro tento Aristidův omyl cf. oddíl 5. 9. 2 *Makrá versus bracheia*, ss. 202-203.

**některé slabiky se přidáním dalších hlásek nemění, některé ano** – přidání jakýchkoli hlásek nezmění slabiky dlouhé polohou. Slabiky přirozeně dlouhé neovlivní přidání libovolného počtu konsonantů<sup>236</sup>. Jsou-li ale na konci slova a následuje-li slovo začínající vokálem, stanou se z nich slabiky obojetné (cf. níže v komentáři s. v. *některé obojetné se vyvíjejí ze slabik přirozeně dlouhých*, s. 151). Krátké slabiky ukončené vokálem se přidáním dvou a více konsonantů či jednoho dvojitého konsonantu mění na slabiky dlouhé polohou<sup>237</sup>. Konečně krátké slabiky ukončené jedním konsonantem se přidáním jednoho a více konsonantů mění na slabiky dlouhé polohou<sup>238</sup>.

**některé obojetné se vyvíjejí ze slabik přirozeně dlouhých** – jedná se o pravidlo *vocalis ante vocalem corripitur*:

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὅς μάλα πολλὰ

<sup>236</sup> Hom. *Il.* 1.28: „μή νύ τοι οὐ χραίσμη σκῆπτρον καὶ στέμμα θεοῖο.“

<sup>237</sup> Např. Hom. *Il.* 1.10: „νοῦσον ἀνᾶ στρατὸν ὄρσε κακὴν, ὀλέκοντο δὲ λαοί.“ a Hom. *Il.* 1.8: „Τίς τάρ σφωε θεῶν ἔριδι ζυνέηκε μάχεσθαι;“

<sup>238</sup> Hom. *Il.* 1.11: „οὐνεκα τὸν Χρύσην ἡτίμασεν ἀρητῆρα.“

πλάγχθ<sup>η</sup>, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε (Hom. *Od.* 1.1-2).

**celý tón v této první slabice** – dlouhá slabika je jakoby celý tón, jak vysvětluje Aristides výše v kapitole 21, když poukazuje na skutečnost, že tón se stejně jako dlouhá hláska dá rozdělit na čtvrtiny. Cf. výše v komentáři ke kapitole 21, s. v. *délky hlásek jsou početně shodné s intervaly v tónu*, s. 151.

**další obojetné slabiky vznikají ze slabik přirozeně krátkých** – podle pravidla *brevis in longo*, stojí-li krátká koncová slabika před cézурou, pauza vzniklá v přednesu ji prodlužuje: ἀλλὰ τὰ γ' ἄσπαρτα || καὶ ἀνήροτα πάντα φύονται (Heph. *Enchir.* 8.3).

**některé obojetné slabiky vznikají ze slabik dlouhých polohou** – jedná se o pravidlo *muta cum liquida*, kdy se likvida nechová jako plnohodnotný konsonant, tzn. že v kombinaci s jiným konsonantem netvoří poziční délku. Proto se také likvidám říkalo τὰ ἀμετάβολα (pro neměnné hlásky cf. níže v komentáři ke kapitole 21, s. v. *neměnné hlásky*, s. 152. Příkladem pravidla *muta cum liquida* je tento verš z Homérovy *Íliady* (19.287): Πάτροκλέ μοι δειλῇ πλεῖστον κεχαρισμένε θυμῷ.

**když slabika podstupující slučování samohlásek se stává jednou z dvouhlásek vzniklých spojením** – Aristides vykládá, že přirozeně dlouhá slabika ukončující slovo, a tím pádem procházející hiátem, podstupuje slučování vokálů a stává se dvouhláskou vzniklou spojením, v níž se výrazně vyslovují obě samohlásky. Příkladem toho, co má autor na mysli, je následující verš z Homérovy *Íliady* (1.30): ἡμετέρῳ ἐνὶ οἴκω ἐν Ἄργεϊ τηλόθι πάτρης. Dále v textu (1.21.53) Winnington-Ingram naznačil lacunu, doplňuji z následujícího kontextu podle smyslu.

**velmi slabá slabika ukončující slovo** – koncové αι a οι, které bývají velmi často vnímány jako krátké, i když jsou to dvouhlásky. Cf. pozn. 386, s. 204; pro celý tento úsek cf. oddíl 5. 9. 3 *Zachování dlouhé slabiky*, ss. 203-205.

**neměnné hlásky** – ἀμετάβολα, tj. hlásky, které nemění délku slabiky, tedy likvidy. Toto pravidlo neplatí pro hlásku *mý*, která poziční délku vytváří, jak Aristides vykládá níže v textu.



***koncová slabika metra je volná*** – ἀδιάφορος, lat. indifferens, tj. může být dlouhá i krátká.

## **Kapitola 22**

Kapitola 22 svým způsobem tvoří paralelu ke kapitolám 15-17, protože vykládá o metrických stopách. Zatímco však v oddíle o rytmu byly jednotlivé stopy probírány z hlediska jejich rytmické složky, tedy v závislosti na počtu dob, kapitola 22 je bude řadit podle jejich metrických vlastností, tj. podle počtu slabik. Pro níže uvedené stopy cf. také komentář ke kapitolám 15-17, ss. 139-145.

***dvouslabičné stopy*** – mezi dvouslabičné stopy Aristides řadí 4 stopy: pyrhichij (υ υ), spondej (— —), jamb (υ —) a trochej (— υ).

***pyrhichij*** – Aristides ho nazývá také jako pariamb, v kapitole 15 (1.15.3-4) dává témuž schématu (υ υ) název jednoduchý prokeleusmatik. Pro pyrhichij a jeho názvy cf. také oddíl 2. 2. 1 *Nesrovnalosti ve struktuře a věcné omyly*, s. 49.

***trojslabičné stopy*** – spadá sem 8 stop: chorej (υ υ υ), molossos (— — —), daktyl (— υ υ), amfibrachys (υ — υ), anapest (υ υ —) bakchej (υ — —), amfimakros (— υ —) a palimbakchej (— — υ). Pro rozpor mezi rytmickým a metrickým bakchejem cf. komentář ke kapitole 16, s. v. *bakchej*, s. 141.

***čtyřslabičné stopy*** – patří se 16 stop: prokeleusmatik (υ υ υ υ)<sup>239</sup> dvojitý spondej (— — — —), vzestupný iónik (υ υ — —), sestupný iónik (— — υ υ), choriamb (— υ υ —)<sup>240</sup>, antispast (υ — — υ)<sup>241</sup>, dvojitý trochej (— υ — υ)<sup>242</sup>, dvojitý iamb

<sup>239</sup> V této kapitole už tedy název prokeleusmatik slouží jako pojmenování pro stopu o čtyřech krátkých elementech, nikoli pouze pro stopu totožnou s pyrhichijem jako v kapitole 15 (1.15.20).

<sup>240</sup> Rytmicky je shodný s druhým párovým bakchejem tak, jak ho Aristides stanovuje v kapitole 16 (1.16.8).

<sup>241</sup> I antispast má svou paralelu, a to v prvním párovém bakcheji (1.16.7).

<sup>242</sup> Má svoji obdobu v rytmu, který Aristides v kapitole 17 nazývá krétikem (1.17.17-19), liší se však počtem arzí a tezí, a v důsledku toho i kadencí. Pro krétik cf. komentář ke kapitole 17, s. v. *krétik*, s. 144.

( $\cup$  —  $\cup$  —)<sup>243</sup>, 1. – 4. paión (—  $\cup \cup \cup$ ;  $\cup$  —  $\cup \cup$ ;  $\cup \cup$  —  $\cup$ ;  $\cup \cup \cup$  —)<sup>244</sup> a 1. – 4. epitrit ( $\cup$  — — —; —  $\cup$  — —; — —  $\cup$  —; — — —  $\cup$ ).

**32 pětislabičných stop** – Aristides jednotlivé pětislabičné stopy nerozepisuje. Z těch, které již byly zmíněny, sem však lze zařadit první dochmij ( $\cup$  — , —  $\cup$  —). Cf. Arist. Quint. Mus. 1.17.2-3 a také komentář ke kapitole 16, s. v. *dochmijské rytmy*, s. 143-144.

**64 šestislabičných stop** – ani šestislabičné stopy již nejsou rozepsány. Jmenován již ale byl prosodiak složený ze tří stop (1.17.7-9;  $\cup \cup$ ,  $\cup$  — , —  $\cup$ ), jambový chorejský daktyl (1.17.12-15; —  $\cup \cup$  | —  $\cup \cup$ ) a trochejový chorejský daktyl (1.17.15-16;  $\cup \cup$  — |  $\cup \cup$  —). Šestislabičný také může být orthios (1.16.3-4;  $\underline{\cup \cup}$   $\underline{\cup \cup}$  |  $\underline{\cup \cup}$   $\underline{\cup \cup}$   $\underline{\cup \cup}$   $\underline{\cup \cup}$ ) a „značený“ trochej (1.16.5-6;  $\underline{\cup \cup}$   $\underline{\cup \cup}$   $\underline{\cup \cup}$   $\underline{\cup \cup}$  |  $\underline{\cup \cup}$   $\underline{\cup \cup}$ ). Pro tyto šestislabičné stopy cf. také komentář ke kapitolám 16 a 17, s. 140 a s. 141.

**metrické páry** – jak sám Aristides vysvětluje, metrické páry (μετρικὰ συζυγία) jsou šestislabičné stopy složené ze dvou původně trojslabičných stop. Z výše jmenovaných šestislabičných rytmů by podmínku metrických párů splňovaly pouze jambový chorejský daktyl a trochejový chorejský daktyl, kdyby nebyly složeny ze stejných stop. Lze-li totiž soudit analogicky podle párových rytmů (κατὰ συζυγίαν), které Aristides charakterizuje jako rytmy složené ze dvou odlišných rytmů (1.14.75-76), měly by i metrické páry obsahovat dvě odlišné stopy. Cf. také komentář ke kapitole 14, s. v. *párové a řadové rytmy*, s. 138.

**všechny poměry konsonancí jsou obsaženy v čísle šest** – konsonancemi jsou míněny prima, kvarta, kvinta a oktáva, jejichž poměry (1:1; 4:3, 3:2, 2:1) se v součtu vejdou do

<sup>243</sup> Dvojitý jamb se rytmicky shoduje s jambickým dakylem, v důsledku odlišného počtu arzí a tezí má však jinou kadenci. Cf. komentář ke kapitole 17, s. v. *jambický daktyl*, s. 144.

<sup>244</sup> Aristides doposud systematicky pracoval pouze s paiómem diagyios a paiómem epibatos, toto je první zmínka o základním druhu paiónu. Cf. také komentář ke kapitole 17, s. v. *dochmijské rytmy*, s. 143-144.

dokonalého čísla 6. Pro poměry intervalů cf. komentář ke kapitole 7, s. v. *poměr kvarty, kvinty, oktávy a tónu*, s. 118.

### **Kapitola 23**

*o rozdílu mezi rytmem a metrem* – cf. úvodní slovo ke komentáři ke kapitole 22, s. 153.

*z protikladných stop zřídka* – protikladné stopy jsou např. jamb a trochej nebo choriamb a antispast. V následujícím výkladu Aristides opakovaně zdůrazňuje, že metra tvořená určitou stopou nemohou přijímat stopy protikladné, protože by se zvrátila ve svůj opak. Cf. Arist. Quint. *Mus.* 1.23.34-36; cf. také Arist. Quint. *Mus.* 1.25.1-3.

*daktylské, anapestické, jambické, trochejské, choriambické, antispastické, dvě iónická a paiónské metrum* – Aristides bude o těchto devíti typech meter postupně systematicky vykládat v následujících kapitolách, a to v párech podle antitetických meter. Daktylské a anapestické metrum je probráno v kapitole 24, jambické a anapestické v kapitole 25, choriambické a antispastické v kapitole 26. Zbývající tři metra jsou rozebrána v kapitole 27.

*katalexe* – κατάληξις, dosl. zakončení. V metrice má tento pojem specifický význam, a sice označuje zakončení metra, kdy byla z poslední stopy ubrána slabika. Metra takto sestavená se nazývají katalektická. Spadá sem např. hexametr, jehož poslední stopě již nestojí tříslabičný daktyl, ale pouze dvouslabičný spondej či trochej.

*asi 24 dob v daktylském hexametr* – poslední slabika daktylského hexametrů může mít 3 doby, obsahuje-li trochej, nebo 4 doby v případě, že obsahuje spondej. V součtu se zbytkem verše je to tedy buď 23 nebo 24 *chronoi*, což, jak poukazuje Aristides, je stejně jako počet *diesí* v oktávě. Oktáva je dokonalá konsonance, a tedy i hexametr je dokonalý verš.

**dipodie** – spojení dvou stejných stop, které je vnímáno jako metrická jednotka. Jedna dipodie vytváří jeden *monometr*, dvě dipodie **dimetr**, tři dipodie **trimetr** etc.

**párově** – κατὰ συζυγίαν. Metrický pár je spojení dvou různých stop. Cf. komentář ke kapitole 22, s. v. *metrické páry*, s. 154.

**akatalektický, katalektický, hyperkatalektický, brachykatalektický** – Aristides vysvětluje tyto pojmy sám: *akatalektická* metra nemají katalexi, tedy jsou složena z úplných stop. *Katalektickým* metrům chybí jedna slabika z poslední stopy. *Brachykatalektická* metra jsou zkrácena o dvouslabičnou stopu a konečně *hyperkatalektická* metra mají za poslední stopu přidánu jednu slabiku (či dvě) navíc.

**tzv. dlouhá katalexe** – v porovnání s metry brachykatalektickými je katalexe v metrech katalektických delší, proto v originále stojí μακροτέρα κατάληξις. Překládám jako „dlouhá katalexe“, protože spojení se jeví jako terminus technicus.

**pokud přebývá stopa, je to opět metrum brachykatalektické** – výklad o katalexích působí značně obecně, ostatně Aristides ani neuvádí žádné příklady. Proto by se mohlo zdát, že i toto pravidlo funguje obecně u všech meter (cf. oddíl 5. 9. 1 *Katalexe*, ss. 201-202). Platí však pouze pro metra jambická, a to podle následujícího schématu<sup>245</sup>:

*jambický trimetr brachykatalektický* (zkrácen o dvouslabičnou stopu)

⏏ — ⏏ — , ⏏ — ⏏ — , ⏏ — ~~⏏ —~~

*jambický dimetr hyperkatalektický o jednu slabiku*

⏏ — ⏏ — , ⏏ — ⏏ — , ⏏

---

<sup>245</sup> Toto schéma načrtla prof. Bartol (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu) při osobních konzultacích ohledně sporných míst v Aristidově spise (srpen-září 2013).

*jambický dimetr hyperkatalektický o celou dvouslabičnou stopu*

⏏ — ⏏ — , ⏏ — ⏏ — , ⏏ —

Jedině takto se brachykatalektické metrum složené z téže stopy může rovnat hyperkatalektickému prodlouženému o celou stopu.

**isochronní stopy** – tj. stopy vyměřené stejným počtem dob (chronoi). Pro isochronní stopy cf. komentář ke kapitole 16, ss. 140-143. V úvahu připadají především stopy nesložené.

**logaedická metra** – jak napovídá už sám název (λογααιδικά), jedná se o metra složená ze stop používaných ve verších znázorňujících mluvený projev (λόγος; trochej, jamb) a ze stop hudebních (ᾠοιδή; daktyl, anapest). Příklad kombinace daktylu (první dvě stopy) a trocheje (poslední dvě stopy) překládá Héfaištióń (*Enchir.* 24.7): „καὶ τις ἐπ' ἐσχατιαῖσιν οἴκεις“. Aristidův výrok, že logaedická metra začínají na kratší stopy<sup>246</sup>, pak vysvětluje další Héfaištióńův příklad (*Enchir.* 28.19): νόμφα, σὺ μὲν ἄστεριαν ὑπ' ἄμαξαν ἦδη. Anapest v první stopě je totiž nahrazen spondejem, následují tři anapesty a v závěru je jeden bakchej. Tento příklad se přesně hodí k vysvětlení výkladu na konci kapitoly 24 (1.24.39-42), kde se Aristides vrací k logaedickým metrům.

**synizese** – sloučení dvou sousedních slabik, které jsou tvořené samohláskami a mezi nimiž nestojí konsonant. Nehraje roli, zda slučované slabiky obsahují krátký či dlouhý vokál či obojetnou samohlásku. Aristides ve svém výčtu zapomněl vyjmenovat možnost sloučení dvou dlouhých vokálů v jeden dlouhý. Pro příklady synizesí cf. Heph. *Enchir.* 8.12-10.10.

## **Kapitola 24**

---

<sup>246</sup> Totéž říká Aristides i v 1.24.27-30.

**daktylské metrum začíná na dimetru** – Aristidovým zvykem není uvádět příklady, které by se zrovna v případě daktylského dimetru a trimetru hodily, protože se nejedná o formy příliš časté. Héfaištióń zmiňuje pouze akatalektický a katalektický tetrametr, katalektický pentametr a katalektický hexametr (*Enchir.* 20.17-24.10). Pro katalexi komentář ke kapitole 23, s. v. *katalexe*, s. 155.

**hérojské daktylské metrum** – tj. hexametr, katalektické šestistopé metrum. Hlavní stopou je daktyl, který může být nahrazen isochronním spondejem. Šestá stopa má pouze dvě slabiky, obsahuje buď spondej nebo trochej. Kvůli počtu *chronoi* (až 24) je nazýváno dokonalým metrem (— u u, — u u, — u u, — u u, — u u, — u). Tzv. daktylský hexametr má v páté stopě závazný daktyl. Cf. komentář ke kapitole 23, s. v. *asi 24 dob v daktylském hexametru*, s. 155.

**první cézura** – πενθημιμερής = dosl. „po pěti polovinách stopy“ (lat. *semiquinaria*): — u u, — u u, — || u u, — u u, — u u, — u. Úsek hexametru oddělený touto cézurou nazývali antičtí metrikové jako *hémiepes* (dosl. polovina epického verše, tedy hexametru: — u u, — u u, u). Poslední slabiku měl *hémiepes* volnou (*indifferens*).

**elegický verš** – tj. pentametr (— u u, — u u, u || — u u, — u u, u), vlastně zdojnásobený *hémiepes*, jak vysvětluje i Aristides.

**druhá cézura** – κατὰ τρίτον τροχαῖον, nazvaná tak proto, že ve třetí stopě vytváří jakoby trochej: — u u, — u u, — u || u, — u u, — u u, — u.

**třetí cézura** – ἑφθημιμερής = dosl. „po sedmi polovinách stopy“ (lat. *semiseptenaria*): — u u, — u u, — u u, — || u u, — u u, — u.

**tzv. čtvrtá cézura** – tj. búkolská diereze; odděluje jednotlivé části verše ne v polovině stop, ale na jejich rozhraní: — u u, — u u, — u u, — u u || — u u, — u.

**logaedická metra** – cf. komentář ke kapitole 23, s. v. *logaedická metra*, s. 157.

**dělení na stejné části** – tj. podle stop; rozdíl mezi cézurou a dierezí je přímo v textu.

**dipodie je čtyřslabičná stopa** – to platí pro čistou jambickou a trochejskou dipodii, které jsou nejčastější. Protože jsou to vždy dvě dvouslabičné stopy za sebou, je takto dipodie čtyřslabičnou stopou (cf. komentář ke kapitole 26, s. 162, a 27, s. 165). Na stejné úrovni jako dipodie a s dipodií záměnné jsou poté i čtyřslabičné stopy, které vznikly párově, např. choriamb, antispast apod. Pro anapestickou dipodii však toto pravidlo již zcela neplatí, protože aby byla anapestická dipodie čtyřslabičná, musela by stáhnout oba typické anapestické elementy, tedy dvě krátké slabiky, do jedné krátké slabiky ( $\underline{\text{u}} \text{ u} \text{ —}$ ,  $\underline{\text{u}} \text{ u} \text{ u} \rightarrow \text{— —}$ ,  $\text{— —}$ ) nebo stáhnout jeden a zároveň přijmout katalexi ( $\underline{\text{u}} \text{ u} \text{ —}$ ,  $\underline{\text{u}} \text{ u} \rightarrow \text{u u —}$ ,  $\text{—}$ ). V prvním případě by takto vznikl dvojitý spondej, v druhém vzestupný iónik, takže by se anapestický ráz metra zcela vytratil. Anapestická dipodie je nejčastěji pětislabičná stopa ( $\text{— —}$ ,  $\text{u u —}$ ), a proto se zdá, že se Aristides v této pasáži dopustil podobného omylu jako v případě brachykatalexe, kdy obecně platné pravidlo aplikoval na specifický jev, aniž by si uvědomil, že právě v daném případě toto obecné pravidlo nefunguje zcela. Cf. komentář ke kapitole 23, s. v. *pokud přebývá stopa, je to opět metrum brachykatalektické*, s. 156-157; cf. také oddíl 5. 9. 1 *Katalexe*, ss. 201-202.

**párová stopa** – cf. komentář ke kapitole 22, s. v. *metrické páry*, s. 154.

**z důvodu, který jsme uvedli výše** – v kapitole 14 (1.14.70-71).

**bakchej na posledních pozicích** – cf. komentář ke kapitole 23, s. v. *logaedická metra*, s. 157.

## **Kapitola 25**

**tribrachys** – stopa o třech krátkých elementech:  $\text{u u u}$ . Tribrachys je jiný název pro chorej, cf. komentář ke kapitole 22, s. v. *trojslabičné stopy*, s. 153.

**jambické metrum přijímá daktyl, tribrachys a anapest** – eventuelně i prokeleusmatik (a na lichých pozicích spondej). Původní jamb tedy může být nahrazen podle

následujícího schématu s tím, že nahrazení vždy usiluje o zachování jambického rytmu:

jamb	⏑ — ' /
tribrachys	⏑ ⏑ ' / ⏑
spondej	— — ' /
daktyl	— — ' / ⏑
anapest	⏑ ⏑ — ' /
prokeleusmatik	⏑ ⏑ ⏑ ' / ⏑

Cf. níže v textu kapitoly 25 i v komentáři, s. v. *spondej přijímá na lichých pozicích, na sudých v žádném případě*, s. 160.

**tím by se zvrátilo v opačné metrum** – trochej je stopa jambu opačná, a proto s výjimkou poslední stopy choliambu (cf. níže s. v. *choliamb*) v jambických metrech nemůže jamb nahrazovat, jinak by nebylo možné udržet jambický charakter metra. Funguje to i opačně, trochejské metrum nepřijímá jamb, jediné v kulhavém trochejském metru (cf. níže s. v. *kulhavé trochejské metrum*, s. 162).

**spondej přijímá na lichých pozicích, na sudých v žádném případě** – jambický ráz metra je stále udržen, je-li jamb alespoň na sudých pozicích (⏑ — ⏑ —, ⏑ — ⏑ —) . Pokud by byl možný spondej i na sudých pozicích (⏑ — ⏑ —, ⏑ — ⏑ —), hrozilo by, že metrum získá daktylský charakter, protože spondej je stopa isochronní s daktylem.

**choliamb** – neboli „kulhavý“ jamb. Jedná se o jambický akatalektický trimetr, který se od základního jambického akatalektického trimetru liší poslední stopou. Namísto jambu totiž obsahuje spondej či trochej, kdežto základní jambický trimetr má v poslední stopě jamb či pyrhichij. Oba postupují po dipodíích:



jambický trimetr:  $\underline{\text{u}} - \text{u} - , \underline{\text{u}} - \text{u} - , \underline{\text{u}} - \text{u} \underline{\text{u}}$

kulhavý jamb:  $\underline{\text{u}} - \text{u} - , \underline{\text{u}} - \text{u} - , \underline{\text{u}} - - \underline{\text{u}}$

***v katalektických přijímá amfibrachys nebo bakchej díky volné poslední slabice*** – např. v katalektickém kvaternáru je dobře vidět, že poslední stopa může být buď bakchej ( $\text{u} - -$ ) nebo amfibrachys ( $\text{u} - \text{u}$ ):  $\underline{\text{u}} - , \text{u} - , \underline{\text{u}} - , \underline{\text{u}}$ . Pro rozpor mezi rytmiickým a metrickým bakchejem cf. komentář ke kapitole 16, s. v. *bakchej*, s. 141.

***začíná na dimetru dosahuje až po tetrametr*** – pro příklady akatalektických i katalektických jambických meter slavných básníků od dimetru až po tetrametr cf. Heph. *Enchir.* 16.10-17.

***penthémimerés a hepthémimerés v jambických metrech*** – obě cézury fungují stejně jako v daktylském hexametu, tzn. že první je umístěna „po pěti slabikách“, druhá „po sedmi slabikách“:  $\underline{\text{u}} - \text{u} - , \underline{\text{u}} \parallel - \text{u} \parallel - , \underline{\text{u}} - \text{u} \underline{\text{u}}$ .

***trochejské metrum přijímá tribrachys, daktyl, anapest, spondej*** – a také prokeleusmatik. Nahrazování se podobně jako u jambického metra řídí zásadou zachování trochejského rytmu, což se odrazí v iktech nahrazujících stop:

trochej  $\frac{'}{\text{u}} \text{u}$

tribrachys  $\frac{'}{\text{u}} \text{u} \text{u}$

spondej  $\frac{'}{\text{u}} -$

daktyl  $\frac{'}{-} \text{u} \text{u}$

anapest  $\frac{'}{\text{u}} \text{u} -$

prokeleusmatik  $\frac{'}{\text{u}} \text{u} \text{u} \text{u}$

*z důvodů, které jsme uvedli u jambu* – cf. výše komentář s. v. *spondej přijímá na lichých pozicích, na sudých v žádném případě*, s. 160.

*katalektické přijímá amfimakros a daktyl* – nahrazovat amfimakrem (— ◡ —) a daktylem (— ◡ ◡) mu umožňuje volná poslední slabika, podobně jako u výše uvedených jambických meter: — ◡ — ◡, (— ◡ ◡).

*od dimetru k tetrametru* – příklady katalektických trochejských dimetrů, trimetrů, tetrametrů a dokonce i pentametru uvádí Héfaištiónovo *Encheiridion* (17.5-19.20).

*kulhavé trochejské metrum* – tedy „kulhavý“ tetrametr, katalektický; v předposlední stopě je místo trocheje spondej, poslední slabika je volná:

— ◡ — ◡, — ◡ || — ◡, || — ◡ — ◡, — — ◡.

*nejkrásnější je cézura po třech trochejích* – cf. schéma výše. Další možná cézura je po čtyřech trochejích, která je možná přirozenější než cézura po třetím trocheji, kterou Aristides upřednostňuje.

## **Kapitola 26**

*čistá jambická dipodie* – tj. složená z dvou jambů, nazývána také jaké δίαμβος nebo ἰαμβικὴ ταυτοποδία (◡ — ◡ —), metrum isochronní (6 dob) s choriambem.

*sedmidobá jambická dipodie* – jambická dipodie má první element volný (◡ — ◡ —), což jí poskytuje možnost sedmi dob (— — ◡ —). Shoduje se s třetím epitritem a nazývá se také *rhodios*. Pro epitrity cf. komentář ke kapitole 22, s. v. *čtyřslabičné stopy*, s. 154.

*choriambické metrum přijímá čistou i sedmidobou jambickou dipodii* – pro názornost uvedu možnosti tohoto nahrazení:

choriambický akatalektický dimetr: — ◡ ◡ —, — ◡ ◡ —.

v první stopě s čistou jambickou dipodii: ◡ — ◡ —, — ◡ ◡ —.

v první stopě se sedmidobou jambickou dipodii: — — ◡ —, — ◡ ◡ —.

**párové metrum s ní isochronní** – tj. šestidobé párové metrum, např. tribrachys a jamb. Tuto syzygii uvádí Héfaištión (*Enchir.* 30.6-30.10) jako příklad metra isochronního s choriambem.

**choriambický dimetr až tetrametr** – pro příklady cf. Heph. *Enchir.* 29.2-31.13. Héfaištión přináší i příklady choriambického pentametru a hexametru.

**antispastické metrum často zaměňuje první dvouslabiku za jiné** – ve skutečnosti je skoro pravidlem, že v antispastickém metru dochází k četnému nahrazování: v první dvouslabice mohou stát všechny čtyři dvouslabičné stopy i tribrachys a anapest (1.26.17-20), v poslední slabice jamb či pyrhichij, jedná-li se o akatalektické metrum. K náhradám dochází i v dalších slabikách, často na jambickou dipodii. Vznikají tak glykonej (dimetr), asklepiadský menší (trimetr) i větší (tetrametr) aj.:

(akatalektický dimetr): ◡ — — ◡, ◡ — — ◡

glykonej: ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡

asklepiadský menší: — — — ◡ ◡ — || — ◡ ◡ — ◡ ◡

asklepiadský větší: — — — ◡ ◡ — — ◡ ◡ — — ◡ ◡ — ◡ ◡

**antispastický dimetr až tetrametr** – Héfaištión zmiňuje i antispastický pentametr, cf. Heph. *Enchir.* 31.15-34.22.

*kvůli eleganci si vytváří zakončení, jako je v čisté jambické dipodii* – Aristides používá pro pojem „zakončení“ slovo κατόληξις, které však v této pasáži nelze chápat jako terminus technicus, protože čistá jambická dipodie je metrum akatalektické. Zakončení jako v čisté jambické dipodii může mít glykonej i oba asklepiadské verše uvedené výše v komentáři ke kapitole 26.

*je-li katalektické, přijímá i amfibrachys nebo bakchej* – může přijímat amfibrachys (— ◡ —) a bakchej (◡ — —), protože poslední slabika je volná. Mezi katalektická antispastická metra patří ferekratej (dimetr), falécký hendekasylab (trimetr), priapský verš (tetrametr) aj.:

(katalektický dimetr) :      ◡ — — ◡, ◡ — ◡

ferekratej:                      ◡ ◡ — ◡   ◡ — ◡

falécký hendekasylab:      ◡ ◡ — ◡   ◡ —   ◡ —   ◡ — ◡

priapský verš:                      ◡ ◡ — ◡   ◡ —   ◡ — ||   ◡ ◡ — ◡   ◡ — ◡ .

*a někdy za antispastickou dipodii na liché pozici vloží jambickou* – antispastickou dipodií je míněn jeden antispast, kdežto jambická dipodie jsou dva jamby. Aristidovu popisu odpovídá falécký hendekasylab a priapský verš, které mají antispastickou dipodii na první pozici a jambickou na druhé.

## **Kapitola 27**

*sestupný iónik často mění spondej v první dipodii na jamb* – dipodií u iónických meter, podobně jako u choriambu a antispastu (cf. výše), je míněn jeden iónik. Sestupný iónik (— — ◡ ◡) se výměnou spondeje v první dvouslabice za jamb fakticky stane druhým paiónem (◡ — ◡ ◡).

**čistá trochejská dipodie** – nazývána také jako διτρόχαιος („dvoutrochej“) nebo τροχαική ταυτοποδία. Složena z dvou trochejů (— ◡ — ◡).

**sedmidobá trochejská dipodie** – trochejská dipodie má poslední element volný (— ◡ — ◡), takže může vzniknout i sedmidobé metrum (— ◡ — —) Shoduje se s druhým epitritem a nazývá se také *karikos*. Pro epitrity cf. komentář ke kapitole 22, s. v. *čtyřslabičné stopy*, s. 154.

**na liché pozici přijímá trochejskou dipodii čistou, na sudé pozici i sedmidobou** – schémata jsou tedy následující:

akatalekt. tetrametr iónický a maiore — — ◡ ◡, — — ◡ ◡, — — ◡ ◡, — — ◡ ◡  
s čistou trochejskou dipodií na liché: — — ◡ ◡, — — ◡ ◡, — ◡ — ◡, — — ◡ ◡  
se sedmidobou dipodií na sudé: — — ◡ ◡, — ◡ — —, — — ◡ ◡, — — ◡ ◡.

Dobrým příkladem práce s akatalektickým iónickým metrem *a maiore* jsou dva Sappfíny verše, které cituje Héfaištión (*Enchir.* 37.5-7):

δέδουκε μὲν ἅ σελάννα καὶ πληιάδες· μέσαι δὲ  
◡ — ◡ ◡, — ◡ — —, — — ◡ ◡, — ◡ — ◡  
νύκτες, παρὰ δ' ἔρχεθ' ὦρα· ἐγὼ δὲ μὴ μόνον καθεύδω.  
— — ◡ ◡, — ◡ — —, ◡ — ◡ ◡, — ◡ — —.

Vidíme tedy, že na sudých pozicích může stát sedmidobá trochejská dipodie (2. pozice prvního verše a 2. a 4. pozice druhého verše) a že spondej může být nahrazen jambem (1. pozice prvního verše a 3. pozice druhého verše). Čistá trochejská dipodie v našem případě sice stojí na sudé pozici, nikoli na liché, jak uvádí Aristides, to ale může být dáno skutečností, že verše již obsahují sedmidobé trochejské dipodie a na další náhrady již není tolik místa. Příkladem čisté trochejské dipodie na liché pozici

v iónickém akatalektickém trimetru *a maiore* mohou být třeba tyto verše, opět Sapfíny (Heph. *Enchir.* 36.1-2):

Κρηῖσσαι νύ ποθ' ὦδ' ἐμμελέως πόδεσσιν

— — υ υ, — — υ υ, — υ — υ

ὠρχεῦντ' ἀπαλοῖσ' ἀμφ' ἐρόεντα βωμόν·

— — υ υ, — — υ υ, — υ — υ .

**přijímá molossos, když spojuje krátké slabiky v dlouhou** – tj. dvě krátké slabiky sestupného ióniku (— — υ υ) mohou být spojeny do jedné dlouhé, čímž vznikne molossos (— — —).

**párovou jambickou pětislabičnou a šestislabičnou stopu** – Ophuisen (1987, s. 108) se na základě srovnání s textem Héfaistiónova *Encheiridia* (36.8-11) domnívá, že text je porušen a že místo párových *jambických* stop o pěti ( υ — υ υ υ ) a šesti ( υ υ υ υ — ) slabikách má v textu stát párové *iónické* stopy, tedy υ υ — υ υ a — υ υ υ υ .

**vzestupný iónik je často vyměřen dvoutrochejem** – dvoutrochejem (διτροχαιος), tj. čistou trochejskou dipodií, který, jak jsme viděli výše, může nahrazovat i vzestupný iónik, tedy metrum sestupnému ióniku opačné. Ve výsledku to znamená, že iónické metrum *a minore* je poměrně nepřehledné, a to i z toho důvodu, že má tendenci rozkládat dlouhé slabiky na krátké a krátké spojovat do dlouhých, jak poznamenává i Aristides v závěru výkladu o sestupném ióniku (1.27.15-17). Aristides dále vysvětluje, že „*kdykoli použijeme dvoutrochej, na místo předcházející dipodie dáme třetí paión*“ tzn. nahradíme-li vzestupný iónik třeba na sudých pozicích např. v čistém akatalektickém tetrametru *a minore* ( υ υ — —, υ υ — —, υ υ — —, υ υ — — ) za čistou trochejskou dipodii ( υ υ — —, — υ — υ, υ υ — —, — υ — υ ), musíme nahradit první a třetí stopu třetím paióne ( υ υ — υ ). Výsledkem je následující schéma: υ υ — υ, — υ — υ, υ υ — υ, — υ — υ . Héfaistión (*Enchir.* 37.16-19) výklad uzavírá poučením, že vzestupný iónik spojuje dvě krátké slabiky třetího paiónu

v jednu dlouhou, čímž vytváří palimbakchej (— — ◡, — ◡ — ◡, — — ◡, — ◡ — ◡). V tom případě je ale potřeba rozložit první dlouhou slabiku trochejské dipodie, a vytvořit tak tribrachys (— — ◡, ◡ ◡ ◡ — ◡, — — ◡, ◡ ◡ ◡ — ◡). Ze schématu je zjevné, že otázka vzestupného ióniku je velice obtížná, protože výsledný verš rysy vzestupného ióniku příliš nevykazuje. Na liché pozice vzestupného ióniku také mohou připadnout molossy.

***paiónské metrum se nazývá i krétické*** – neboli paiónsko-krétické metrum, které je propojené s bakchejskými metry, protože všechny použité stopy<sup>247</sup> jsou složeny z pěti elementů a jsou díky možnosti spojování krátkých a rozkládání dlouhých slabik zástupné. Pro jednotlivé stopy a proměnlivost Aristidova výkladu, co se krétiku a bakcheje týká, cf. komentář ke kapitole 16, s. v. *bakchej*, s. 141, a *paión diagyios*, s. 143; cf. komentář ke kapitole 17, s. v. *krétik*, s. 144.

***až po pentametr*** – příklad paiónského pentametru najdeme v Héfaištíónovi, který cituje komediografa Theopompa (*Enchir.* 42.13-14): πάντ' ἀγαθὰ δὴ γέγονεν ἀνδράσιν ἐμῆς ἀπὸ συνουσίας, kde jsou čtyři první stopy složeny z prvního paiónu a v poslední stojí krétik. Héfaištíón (*Enchir.* 42.15-22) zmiňuje i katalektický paiónský hexametr.

***pentametry vznikají ze čtvrtého čistého paiónu*** – tento případ v Héfaištíónově *Encheiridii* doložen nemáme. Aristides popisuje, že pentametr složený z čistých čtvrtých paiónů (◡ ◡ ◡ —, ◡ ◡ ◡ —, ◡ ◡ ◡ —, ◡ ◡ ◡ —, ◡ ◡ ◡ —) může podstoupit sloučení prostředních dvou krátkých slabik do jedné dlouhé, a stává se tak metrem bakchejským (◡ — —, ◡ — —, ◡ — —, ◡ — —, ◡ — —) nebo že se naopak koncová slabika rozloží na dvě krátké s tím, že pouze v závěru se ponechá čtvrtý paión (◡ ◡ ◡ ◡ ◡, ◡ ◡ ◡ ◡ ◡, ◡ ◡ ◡ ◡ ◡, ◡ ◡ ◡ ◡ ◡, ◡ ◡ ◡ —). Je však pravděpodobnější, že tato slučování a rozkládání probíhala jen v některých stopách.

<sup>247</sup> Tedy paión (— ◡ ◡ ◡ ; ◡ — ◡ ◡ ; ◡ ◡ — ◡ ; ◡ ◡ ◡ —), krétik (— ◡ —), bakchej (◡ — —) i palimbakchej (— — ◡).

## **Kapitola 28**

**složená metra** – podle Aristida metra složená ze stejného druhu meter. Abychom Aristidově výkladu mohli porozumět, je potřeba vzít v úvahu, že slovo „metrum“ může označovat nejen kompletní veršové schéma, ale i jen jeho jednotku, tedy dipodii. Takto např. *metrum* s názvem jambický trimetr (tj. dosl. jambické „trojmetrum“) se skládá ze tří meter, tedy ze tří jambických dipodií:  $\underline{\cup} - \cup -$ ,  $\underline{\cup} - \cup -$ ,  $\underline{\cup} - \cup \underline{\cup}$ . Mezi složená metra takto patří dimetry, trimetry, tetrametry a hexametry, které Aristides podle druhu použité stopy rozebírá v kapitolách 24-27 první knihy.

**nespojité metra** – tj. asynartetická metra, složená z kól (cf. níže) různého druhu, která jsou zpravidla oddělena dierezí. Spadá sem např. tzv. Archilochův verš, složený z daktylské tetrapodie a ityfaliku (trochejské tripodie):  $- \underline{\cup \cup}$ ,  $- \underline{\cup \cup}$ ,  $- \underline{\cup \cup}$ ,  $- \cup$   
 $\cup \parallel - \cup$ ,  $- \cup$ ,  $- \underline{\cup}$ . Pro Archilochovy asynartetické verše cf. Heph. *Enchir.* 47.6nn.

**kólon** – krátký veršový úsek či rytmiická jednotka, tvořená alespoň dvěma stopami (dimetr, dipodie nebo tripodie). Kóla jsou stavebními jednotkami asynartetických veršů, v nichž jsou odděleny dierezí.

**vytvářejí jedno kólon z dvou meter** – pojem metrum je zde opět třeba chápat jako jednotku kompletního veršového metra, tedy jako dipodii. Cf. výše v komentáři ke kapitole 28, s. v. *složená metra*, s. 168.

**segment** – Aristides opakově používá slovo τόμη, tedy cézura, jakožto stavební jednotku kóla, přičemž výklad vyúsťuje v kólon sestavené pouze z „cézur“. Kólon složený pouze z cézur však není možné, a patrně proto ho vynechává rukopis N i Schäfke. Ve prospěch vynechání tohoto úseku by mluvila i skutečnost, že text v této pasáži je porušen, a že se tedy určitá zmatenost výkladu dá předpokládat. Mathiesen (1983, s. 112) přechází pasáž bez poznámek, Barker (1989, s. 452) však vyvozuje, že Aristides chápe pojem τόμη nejen jako cézuru ve verši, ale i jako úsek (segment) verše, který je touto cézurou oddělen (taktéž Moretti 2010, s. 298). Toto řešení



přijímám i já, protože dává pasáži jednoznačný smysl. Zároveň si ale uvědomuji, že použití výrazu τόμη je takto poměrně nestandardní.

**epijónické metrum** – za jambickou dipodii (υ — υ —) se přidá iónická (— — υ υ). Přidá-li se na konec ještě trochej a volná slabika, vznikne alkajský hendekasylab: υ — υ — — — υ υ — υ υ. Cf. Heph. *Enchir.* 45.1 (Alc. *fr.* 1): ὦ 'ναξ Ἄπολλον, παῖ μεγάλῳ Δίος.

**epichoriambické metrum** – za trochejskou dipodii (— υ — υ) se přidá dipodie choriambická (— υ υ —). Přidá-li se na konec jamb a volná slabika, vznikne sapfický hendekasylab: — υ — υ — υ υ — υ — υ. Cf. Heph. *Enchir.* 43.13 (Sapph. *fr.* 1): Ποικιλόθρον' ἄθανάτ' Ἀφρόδιτα.

**k choriambické se přidává iónická** – s použitím obou ióniků vznikají tato schémata: — υ υ — — — υ υ nebo — υ υ — υ υ — —. Jak poznamenává Ophuisen (1987, s. 129), obě takto sestavená metra jsou totožná s metrem daktylským, což mohl být důvod, proč je Héfaištióń nezahrnul do *Encheiridia*.

**dipodie iónická tíhne k dipodii trochejské** – výše v kapitole 27 jsme viděli, že oba ióniky mohou být nahrazovány trochejskými dipodiemi. Cf. komentář ke kapitole 27, s. v. *vzestupný iónik je často vyměřen dvoutrochejem*, ss. 166-167.

**dipodie choriambická se přidává i k dipodii antispastické** – Héfaištióń (*Enchir.* 44.13-18) zmiňuje pindarský hendekasylab, který obsahuje sekvenci antispastické a choriambické dipodie a v závěru má jamb a volnou slabiku. Schéma je tedy následující: υ — — υ — υ υ — υ — υ. Cf. Heph. *Enchir.* 44.17 (Pind. *fr.* 116): Ὁ Μουσαγέτας με καλεῖ χορεῦσαι.

**prostřední metra** – metra složená z protikladných stop, mezi něž je vložena stopa podobná oběma. Jak vysvětluje Aristides na příkladu daktylu a anapestického dimetru, mezi něž padne spondej, u těchto meter lze těžko rozpoznat jejich bazi:

— υ υ — — υ υ — υ υ —. Nelze rozeznat, zda se jedná o daktylský dimetr a anapestický dimetr nebo jestli je to anapestický tetrametr.

**rozloží první dlouhou slabiku sestupného ióniku** – rozložením první slabiky sestupného ióniku (— — ◡ ◡) na dvě krátké a následných spojením jeho dvou krátkých slabik na dlouhou vznikne vzestupný iónik (◡ ◡ — —)

**tato „prostřední“ metra se získávají** – v zásadě tato metra vznikají v okamžiku, kdy jsou připojena k nějakému metru protikladnému, což se může stát i v případě připojení k protikladné čisté dipodii i protikladnému kólu i antistrofě, která bývá složena z protikladného metra.

## **Kapitola 29**

**z jednoho druhu verše, jako básně Homérovy** – tj. z hexametru, cf. komentář ke kapitole 24, s. v. *hérójské daktylské metrum*, s. 158.

**elegie** – neboli elegické distichon, složené z daktylského hexametru a pentametru:

— ◡◡, — ◡◡, — ◡◡, — ◡◡, — ◡◡, — ◡  
— ◡◡, — ◡◡, ◡||— ◡◡, — ◡◡, ◡.

Pro pentametr cf. také komentář ke kapitole 24, s. v. *elegický verš*, s. 158.

**ze tří meter** – kombinaci, kterou zmiňuje Aristides, dokládá fragment z elegika Kritia (fr. 4):

<καὶ νῦν Κλεινίου υἱὸν Ἀθηναῖον στεφανώσω  
Ἀλκιβιάδην νέοισιν ὑμνήσας τρόποις·  
οὐ γάρ πως ἦν τοῦνομ' ἐφαρμόζειν ἐλεγείῳ·  
νῦν δ' ἐν ἱαμβείῳ κείσεται οὐκ ἄμετρος.

Místo pentametru byl do druhého verše vložen jambický trimetr, důvod k tomuto nahrazení je přímo v textu: vlastní jméno Alkibiadés by do pentametru metricky

nevyhovovalo. Mezi básně sestavené ze tří meter však patří i útvary složené v některé polymetrické strofě, třeba alkajské či třetí asklepiadské.

**z více meter** – patrně odkazuje na sborové lyrické písně, které se vyznačují složitými metrickými kombinacemi.

**volné** – v originále stojí výraz ἀπολελυμένα, což je specifický druh básní, o nichž Héfaištióń (*Enchir.* 64.24-65.1) říká, že „εἰκῇ γέγραπται καὶ ἄνευ μέτρου ὠρισμένου.“ Vzhledem k tomu, že tyto básně jsou kladeny do protikladu k básním κατὰ σχέσιν, tedy k básním „s pravidelným členěním“, neměly patrně ani žádnou pravidelnou strukturu.

**parabase v komediích** – podle Aristida patří *parabasis* mezi *apolelymena* a tvoří součást komedie. Ve Staré attické komedii představovala oddíl, v němž sbor snímal masky a předstupoval (odtud παράβασις) před publikum s projevy politického rázu, jimiž vyjadřoval názory autora komedie. Héfaištióń (*Enchir.* 72.11-73.5) uvádí, že v dokonalé podobě měla *parabasis* sedm částí. Každá z nich patrně byla složena v jiném metru, což znamená, že neměla pravidelné členění.

**antistrofické básně** – sborové lyrické písně členěné na strofu a antistrofu, původně odpovídající pohybu sboru v orchéstrě (antistrofa = návrat). Počtem veršů a slok se shoduje se strofou, bývá však složena v opačném metru (cf. také komentář ke kapitole 28, s. v. tato „prostřední“ metra se získávají, s. 170). Antistrofické básně mohou být **dvoudílné**, tedy složené ze strofy a antistrofy, nebo **třídílné**, kdy se na závěr přidá epóda.

**epóda** – neboli „dozpěv“; představuje třetí část sborové lyrické písně, která se metricky liší od strofy a antistrofy. Aristides tedy nemá na mysli dvouveršovou strofu, v níž je druhý verš kratší, a představuje tak také určitý „dozpěv“ k verši prvnímu.

## **5. PŘÍTOMNOST ČI ABSENCE DOKLADŮ VÝVOJE HUDBY**

### **V DÍLE ARISTIDA QUINTILIANA**

Nyní, když jsme se podrobně seznámili s výkladem první Aristidovy knihy, můžeme přistoupit k otázce přítomnosti či absence dokladů vývoje hudby v Aristidově díle.

Ve čtvrté kapitole první knihy (1.4.7-10) Aristides říká, že hudba je „*věda, jejíž podstatou je nezvratná a neomylná znalost*“, a že „*nikdy nemůže vykazat žádnou změnu ani žádný zvrat, ať už budeme hovořit o jejích složkách či výsledném celku*“<sup>248</sup>. Navzdory tomuto tvrzení však v průběhu celého spisu zmiňuje změny, které v hudebním vývoji zaznamenal. Své historické exkurzy zpravidla uvádí slovy οἱ παλαιοί, οἱ ἄρχαιοι, παρὰ τοῖς ἀρχαίοις apod. a někdy, byť zřídka, dodává či naznačuje, jak se probíraný hudební jev jmenuje či jak funguje dnes (vôv). Abychom zjistili, zda Aristides zaznamenává změny, které jsme vyložili v oddíle o praxi, probereme nyní jednotlivé pasáže, v nichž autor hovoří o starších hudebních praktikách, a pokusíme je srovnat s obdobnými výklady v Aristidových předchůdcích. Nelze se domnívat, že bychom dnes měli k dispozici kompletní soubor pramenů, se kterými pracoval Aristides, a proto je pochopitelné, že ne všechny pasáže o vývoji hudby probírané v kapitole 5 budou mít své paralely v dochovaných starořeckých muzikologických spisech. Avšak ty, které tyto paralely mají, společně s dalšími paralelními oddíly vypovídají mnoho o Aristidově pracovním postupu i o jeho znalostech hudební teorie. Vedlejším výsledkem porovnávání studovaných pasáží s Aristidovými předchůdci pak bude stanovení Aristidovy pramenné základny. Svou pozornost budeme soustřeďovat pouze na první knihu spisu *Peri músikés*, protože ta se zabývá harmonií a rytmikou, což jsou také obory, v jejichž rámci jsme sledovali hudební vývoj v praxi v kapitole 1.

---

<sup>248</sup> Překlad konce pasáže je problematický; více cf. komentář ke kapitole 4, s. v. *o jejích složkách či výsledném celku*, ss. 109-110.

### 5. 1 Hypaté versus Neaté (1.6.20-21; 1.6.40)

Poprvé Aristides zmiňuje οἱ παλαιοί v šesté kapitole první knihy, kde se snaží vysvětlit, proč je tón *hypaté*, tj. *hypertaté* neboli nejvyšší, ve skutečnosti nejnižším tónem a naopak proč *néte*, tj. *neaté* neboli nejnižší, je tónem znějícím nejvýše<sup>249</sup>. Uvádí zde, že vysvětlení spočívá v tom, že „předkové používali výraz ‚nejvyšší‘ pro pojem ‚první‘“ (1.6.20-21), a naopak „výraz ‚nejnižší, pro pojem ‚poslední‘“ (1.6. 40).

Tuto pasáž lze pouze s drobnými změnami nalézt v Plútarchových *Platónských otázkách*<sup>250</sup>. Je více než pravděpodobné, že Aristides dobře znal Plútarchovo dílo, protože stejně jako Plútarchos i Aristides byl velkým obdivovatelem Platónovy filozofie, jak naznačuje už jeho první kniha<sup>251</sup> a dokazuje kniha druhá, již Aristides věnoval Platónově pojetí hudební výchovy. Plútarchovo dílo bylo navíc stále velice oblíbené<sup>252</sup>, a tak je vlastně spíše nepředstavitelné, že by ho Aristides, autor se smělými literárními ambicemi<sup>253</sup>, nikdy nečetl nebo dokonce nestudoval. Proto se mu v okamžiku, kdy potřeboval vysvětlit rozpor v nomenklatuře tónů, mohla vybavit právě slova Plútarchova. Zatímco však Plútarchos jmenuje dva významy slova *hypatos*, tedy „nejvyšší“ i „první“<sup>254</sup>, Aristides si vybírá jen ten, který považuje pro daný kontext za smysluplnější. To svědčí o autorově přemýšlivosti a je naprosto v souladu s celkovým charakterem spisu *Peri músikés*, který není jen pouhá kompilace vzácných pramenů, jako např. Pseudo-Plútarchův dialog *Peri músikés*, ale literární počín, složený uměle do té míry, pokud to dovoluje autorova odbornost<sup>255</sup>. Aristidův

---

<sup>249</sup> Pro vysvětlení rozporu mezi názvy strun *neaté* a *hypaté* a jejich postavení v tónovém systému cf. pozn. 219, s. 115.

<sup>250</sup> Plut. *Plat. Quaest.* 1007F3: „τὸ γὰρ ἄνω καὶ πρῶτον ὕπατον οἱ παλαιοὶ προσηγόρευον.“

<sup>251</sup> Cf. Arist. *Quint. Mus.* 1.9.83, kde Aristides s úctou Platóna cituje.

<sup>252</sup> Stopy Plútarchova vlivu jsou mj. dobře patrné ve spisech Porfýriových (např. *De abstinentia* 3.18.16-19; 4.3.49-50 aj.), jehož působení je zase patrné v Aristidově díle. Cf. oddíl 2. 3 *Autorství a datace spisu*, ss. 57-58.

<sup>253</sup> Cf. oddíl 2. 2 *Struktura a obsah spisu Peri músikés*, s. 40-41.

<sup>254</sup> Cf. pozn. 250.

<sup>255</sup> Pro Aristidovy věcné omyly cf. oddíl 2. 2. 1 *Nesrovnalosti ve struktuře a věcné omyly*, s. 49-54.

postup však dokazuje i autorovu tendenci neověřovat si věrohodnost pramenů, protože Plútarchovo tvrzení, že pojem *hypatos* v minulosti znamenal totéž co *prótos*, není doloženo ani u jediného autora s výjimkou Plútarcha a Aristida<sup>256</sup>, a proto se můžeme po právu domnívat, že tato charakteristika jeho významu vznikla v okruhu muzikologů ve snaze vysvětlit diskrepanci mezi pojmenováním struny (tj. „nejvyšší“) a jejím postavením v tónovém systému, kde byla strunou znějící nejnižší. Dopomoci k tomu mohla i skutečnost, že naopak nejvýše znějící struna byla nazývána pojmem *neaté*, což už u nejstarších nemuzikologických autorů mělo dva významy: „nejnižší“<sup>257</sup> i „poslední“<sup>258</sup>. Má-li být struna *neaté* faktickým protipólem struny *hypaté*, je jen logické, že tato slova budou vnímána jako antonyma, a tak znamená-li slovo *neaté* „poslední“, musí mít *hypaté* význam „první“. Jak však bylo uvedeno výše, výraz *hypaté* se jinde než v muzikologických pojednáních pod významem „první“ patrně nepoužíval.

## 5. 2 „*Harmonia* starých hudebníků“ (1.7.38-39)

O něco relevantnější vzhledem k našemu výzkumu je druhá pasáž, v níž Aristides probírá tzv. „*harmonii* starých hudebníků“. Svůj výklad zařadil do oddílu o

<sup>256</sup> Jediný další autor, u kterého se lze s tímto tvrzením setkat, je muzikolog Níkomachos z Gerasy (2. století n. l.), který je původcem díla *Harmonikón encheiridion*. Svědectví o tom, že slovo *hypatos* mělo v minulosti význam pojmu *prótos*, se však nachází pouze v excerptech jeho díla (Nicom. *Excerpt.* 3.1-4), která patrně v důsledku toho, že pocházejí od různých Níkomachových pokračovatelů, obsahují mnoho protichůdných informací a nesrovnalostí. Naopak v *Harmonikón encheiridion*, které vykazuje ruku jednoho autora, a je tudíž spolehlivějším zdrojem, Níkomachos uvádí, že slovo *hypatos* znamená „nejvyšší“ (3.20-21 ὑπατον γὰρ τὸ ἀνώτατον). Zdá se tedy, že výpověď doložená v excerptech nemusí být názorem Níkomacha, ale některého z jeho pokračovatelů. Je to tedy výpověď pozdní, která opět mohla být ovlivněna dílem Plútarchovým.

<sup>257</sup> Cf. např. Solón, *fr.* 13.9-10: πλοῦτον δ' ὃν μὲν δῶσι θεοί, παραγίγνεται ἀνδρὶ ἔμπεδος ἐκ νεάτου πυθμένος ἐς κορυφὴν.

<sup>258</sup> Cf. např. Soph. *Antig.* 806-809: {AN.} Ὁρᾶτ' ἔμ', ὦ γὰρ πατρίας πολῖται, {S. 1.} τὰν νεάταν ὁδὸν στείχουσιν, νεάτον δὲ φέγγος λεύσσουν ἀελίου...

intervalech, protože předkládá po čtvrttónech a půltónech řadu tónů s tím, že takto staří hudebníci postupovali<sup>259</sup>. Výklad je cenný z toho důvodu, že zachovává notační znaky včetně triad<sup>260</sup>. Co to však je „*harmonie* starých hudebníků“? Kdyby se mělo jednat o jednu ze sedmi modálních struktur, o kterých Aristides vykládá v následující kapitole (1.8.48-57), bylo by přinejmenším nesystematické, že by autor rozepisoval jen jednu z nich, aniž by ji konkrétně pojmenoval, a ještě ne v kapitole o „stupnicích“. Ještě podivnější by pak bylo rozepisovat ji po čtvrttónech a půltónech, když přece intervalové složení *harmonii* je dáno. Pojem *harmonia* tedy na tomto místě neodkazuje na systém *harmonii*, který jsme v našem výzkumu určili za vývojově starší než systém *tonů* a jehož ústup jsme stanovili na přelom 6. a 5. stol. př. Kr.<sup>261</sup>. Zde tento výraz označuje pouze tónovou řadu, v tomto případě dlouhou dvě oktávy, sestavenou po čtvrttónech a půltónech a opatřenou notací, která také patrně byla hlavním důvodem, proč ji Aristidův zdroj, ať už to byl kdokoli, vůbec zmiňoval. Pokud ale výraz „*harmonia*“ na tomto místě neoznačuje jednu ze sedmi modálních struktur, znamená to také, že studovaná pasáž nevypovídá o Aristidově povědomí o tom, že systém *harmonii* je pojmem hudební historie a nikoli hudební praxe jeho doby. Celá pasáž tedy pouze zachovává nějaký starší notační systém.

Tento oddíl zůstává předmětem studia moderních badatelů, protože Aristidův zdroj se ztratil a v dochovaných muzikologických spisech podobný výklad nenacházíme. Tento tzv. první notační zápis Aristida Quintiliana studoval vydavatel spisu *Peri mūsikés* Winnington-Ingram (1973), kterého však tento výzkum ještě více utvrdil ve skeptickém názoru na Aristidovy odborné znalosti<sup>262</sup>, protože znaky v tabulce se jen málo shodují s těmi, které se v bezchybném pojednání dochovaly u Alýpia. Barker (1982, ss. 184-197) však vyslovuje domněnku, že Aristides mohl

<sup>259</sup> Arist. Quint. Mus. 1.7.38-39: „Takto také staří hudebníci sestavili tónové systémy, když stanovili odstup strun na jednu diesi.“ Arist. Quint. Mus. 1.7.54-57: „Níže také uvádím na diese rozdělenou tónovou řadu (*harmonia*) starých hudebníků, přičemž první oktáva je probrána po diesích, druhá pak postupuje po půltónech.“

<sup>260</sup> Cf. pozn. 53, s. 24. cf. Příloha 9, s. 231.

<sup>261</sup> Cf. výše, oddíl 1. 2 *Od harmonii k tonům*, s. 17.

<sup>262</sup> Pro Aristidovy věcné omyly cf. oddíl 2. 2. 1 *Nesrovnalosti ve struktuře a věcné omyly*, s. 49-54.

citovat z dnes ztraceného Aristoxenova díla, jehož předmětem byla kritika vědeckých postupů harmoniků<sup>263</sup> s citacemi jejich teorií, a paralelu k Aristidovu výkladu nachází v pasáži v *Základech harmonie*, v níž Aristoxenos popírá, že by bylo technicky možné zazpívat 28 *diesí* v řadě tak, jak to zaznamenávají harmonikové ve svých notačních zápisech<sup>264</sup>. Toto řešení přijímá i Mathiesen (1983, ss. 18-20). Aristoxenos uzavírá svou polemiku postřehem, že lidský hlas je schopen zazpívat ne více než dvě *diese* za sebou<sup>265</sup>, což je poznatek, který tlumočí dále ve svém spise (1.7.28) i Aristides. Víme, že Aristidův postup při práci s prameny většinou nezahrnoval odkaz na zdroj jeho informací<sup>266</sup>. První notační zápis netvoří výjimku z tohoto pravidla, a proto nemáme stoprocentní jistotu, zda neměl Aristides k dispozici nějaká jiná pojednání o hudebním bádání starých muzikologů než domnělý ztracený Aristoxenův spis. Přesto je i z jiných úseků<sup>267</sup> spisu *Peri músikés* patrné, že Aristides měl Aristoxenovo dílo k ruce, i když se zdá, že preferoval muzikologické spisy římské doby, které jsou stručnější a přehlednější, a proto se lépe hodí k jeho účelům<sup>268</sup>. Je tudíž oprávněné se spolu s Barkerem a Mathiesenem domnívat, že to byl právě Aristoxenos, na nějž Aristides podivným prvním notačním zápisem navazuje, i když jeho svědectví není explicitní a konkrétní pasáž z Aristoxena se ztratila. Avšak to, že se Aristides nesnažil hledat v prvním notačním zápisu hlubší smysl a propojit ho se svými ostatními výklady, může být stěžejním argumentem pro podpoření domněnky o jeho nepříliš hlubokých znalostech v oboru hudební teorie.

<sup>263</sup> V dochovaném korpusu Aristoxenova díla jsou harmonikové kritizováni na četných místech (cf. např. Aristox. *Harm.* 6.5-8; 12.10; 51.1nn. aj.). Pro harmoniky cf. oddíl 2. 1 *Historický a myšlenkový kontext díla*, s. 33. Cf. také pozn. 264.

<sup>264</sup> Aristox. *Harm.* 36.1-7: ζητητέον δὲ τὸ συνεχὲς οὐχ ὥς οἱ ἀρμονικοὶ ἐν ταῖς τῶν διαγραμμάτων καταπυκνώσειν ἀποδιδόναι πειρῶνται, τούτους ἀποφαίνοντες τῶν φθόγων ἑξῆς ἀλλήλων κεῖσθαι οἷς συμβέβηκε τὸ ἐλάχιστον διάστημα διέχειν ἀφ' αὐτῶν. οὐ γὰρ τὸ [μῆ] δύνασθαι διέσεις ὀκτὼ καὶ εἴκοσιν ἑξῆς μελωδεῖσθαι τῆς φωνῆς ἐστίν...

<sup>265</sup> Aristox. *Harm.* 36.6-7 ἀλλὰ τὴν τρίτην διέσιν πάντα ποιοῦσα οὐχ οἷα τέ ἐστι προστιθέναι...

<sup>266</sup> Cf. pozn. 177, s. 57; cf. také pozn. 123, s. 41.

<sup>267</sup> Cf. např. Arist. *Quint. Mus.* 1.7.28-31 a Aristox. *Harm.* 36.1-7.

<sup>268</sup> Tedy sepsat komplexní dílo o hudbě, jehož cílem je pojednat především o filosofickém aspektu hudby. Cf. oddíl 2. 2 *Struktura a obsah spisu Peri músikés*, s. 40.



### 5. 3 Syllabé, dioxeión a harmoniá (1.8.46-48)

Osmá kapitola přináší pro náš výzkum stěžejní poznatky. Aristides se totiž dostává k tónovým systémům a zmiňuje i starší pojmenování tetrachordu, pentarchordu<sup>269</sup> a oktávy (1.8.46-48). Tetrachord byl podle Aristida starými hudebníky (παρὰ τοῖς παλαιοῖς) nazýván *syllabé*, pentachord *dioxeión* a oktáva *harmoníá*.

O této pasáži jsme se již zmiňovali v oddíle 2. 2, a to v souvislosti s věcnými omyly, kterých se Aristides na poli hudební teorie dopustil. Jak jsme výše uvedli, tato stará pojmenování zachovává v citaci z pýthagorejského učence Filoláa (konec 5. stol. př. Kr.) Níkomachos z Gerasy a kromě takřka doslovného přepisu této pasáže ve Stobaiovi (*Anth.* 1.21.7d14-22) na ně lze narazit ještě ve dvou muzikologických spisech. Prvním z nich jsou pseudoaristotelovská *Problémata*<sup>270</sup>, která zmiňují termín *dioxeión* hned na dvou místech (920a24-27; 921b1-13), v obou případech pro označení intervalu kvinty tak, jak jsme se o tom přesvědčili ve výkladu Filoláově. Ani jedna z těchto pasáží se však nezdá být pramenem pro Aristidův výklad: nezabývá se totiž pouhým názvoslovím, ale pracuje s pojmem *dioxeión* namísto termínu *diapente* v rámci výkladu o konsonancích, a dále pro pojmenování kvarty a oktávy používá novější nomenklaturu, tedy *diatettarón* a *diapásón*, nikoli starobylé *syllabé* a *harmoníá*. Nejpravděpodobnějším zdrojem pro tuto pasáž se proto jeví Porfyriův komentář k Ptolemaiovi, z nějž Aristides podle všech známek čerpal i na jiných místech<sup>271</sup>, a to konkrétně oddíl<sup>272</sup>, v němž Porfyrios tlumočí Ptolemaiovův odkaz<sup>273</sup> na pýthagorejskou školu, která tyto výrazy měla používat. Přijmeme-li však hypotézu, že Aristides na tomto místě opravdu čerpal z Porfyria, což by podpořila poměrná

<sup>269</sup> Pro nepřesnost Aristidova uvažování u termínů *syllabé* a *dioxeión* cf. oddíl 2. 2. 1 *Nesrovnalosti ve struktuře a věcné omyly*, ss. 50-51.

<sup>270</sup> Pro pseudoaristotelovská *Problémata* cf. oddíl 2. 1 *Historický a myšlenkový kontext díla*, s. 37.

<sup>271</sup> Cf. oddíl 2. 3 *Autorství a datace spisu*, s. 57.

<sup>272</sup> Porph. in. *Harm.* 96.21-23: „Οἱ μὲν Πυθαγόρειοι τὴν μὲν διὰ τεσσάρων συμφωνίαν συλλαβὴν ἐκάλουν, τὴν δὲ διὰ πέντε δι' ὀξεῖαν, τὴν δὲ διὰ πασῶν τῶν συστήματι, ὡς καὶ Θεόφραστος ἔφη, ἔθεντο ἁρμονίαν.“; cf. také Porph. in *Harm.* 97.1-2 a 97.7.

<sup>273</sup> Tato konkrétní pasáž v Ptolemaiovi zachována není.

podobnost obou pasáží<sup>274</sup>, nezbyvá než se ptát, co ho vedlo k tomu, že svůj výklad zařadil do oddílu o tónových řadách, když Porfyrios explicitně hovoří o konsonancích intervalů. Důvodem může být skutečnost, že byl Aristides zvyklý na úzus muzikologů římské doby<sup>275</sup>, kteří používali výrazy *diatessarón*, *diapente* a *diapásón* také pro tónové řady ohraničené příslušným intervalem, jež původně označovaly. Velkou roli mohla sehrát i velká obliba teoretických výkladů, kterou muzikologické spisy římské doby vykazují v souvislosti se systémem *harmoniai*<sup>276</sup>, navíc pojem *harmonía* jakožto tónová řada o osmi tónech je pro Aristida zásadní i z hlediska jeho druhé knihy, která vykládá o Platónově teorii hudebního *éthosu*, již velký filozof aplikoval právě na systém *harmoníí*. Pokud tedy Aristides věděl, že slovo *harmonía* označovalo řadu tónů, a používaly-li se zároveň výrazy *diatessarón*, *diapente* a *diapásón* také v tomto významu, je jeho omyl možná pochopitelný. Skutečný odborník na hudební teorii by se však podobné chyby patrně nedopustil. Zatímco však tento omyl vypovídá v neprospěch Aristidových odborných znalostí, jeho pracovní metoda se zdá být velmi tvůrčí. Vypadá to totiž tak, že si autor nejprve posbíral informace z různých zdrojů, ze kterých pak vytvořil vlastní výklad na základě toho, co si zapamatoval či poznamenal. Možná také proto tak málo ve spise nacházíme přímé citace<sup>277</sup> a možná právě proto se Aristides dopustil omylů podobného druhu.

---

<sup>274</sup> Cf. Arist. Quint. *Mus.* 1.8.46-48: *παρὰ μέντοι τοῖς παλαιοῖς τὸ μὲν διὰ τεσσάρων ἐκαλεῖτο συλλαβή, τὸ δὲ διὰ πέντε δι' ὀξείων, τὸ δὲ διὰ πασῶν ἁρμονία*. Srovnáním s Porfyriovým textem (cf. pozn. 272, s. 177) samozřejmě vypočítáme jisté odchylky. Již výše jsme však uvedli, že Aristidovy literární ambice byly příliš vysoké na to, aby se spokojil s pouhou kompilací svých pramenů (cf. výše v textu oddílu 2. 2 *Struktura a obsah spisu Peri músikés*, s. 40-41). To je také možná důvodem, proč své prameny tak zřídka jmenuje. Aristides se mohl domnívat, že pokud nebude přímo citovat, ale text trochu přeformuluje, výsledek bude jeho vlastní výklad a práce, což je patrně postup, který nebyl ve starověku až tak neobvyklý.

<sup>275</sup> Cf. oddíl 2. 2. 1 *Nesrovnalosti ve struktuře a věcné omyly*, s. 51.

<sup>276</sup> O systému *harmoniai* v Aristidových předchůdcích cf. níže ve výkladu o pasáži 1.8.48-57.

<sup>277</sup> Cf. pozn. 177, s. 57, a pozn. 123, s. 41.

#### 5. 4 Systém *harmoniai* (1.8.48-57)

*Harmoniá* (ἁρμονία) měla podle Aristida různé názvy podle svého typu. Autor následně jednotlivé *harmonie* vyjmenovává<sup>278</sup>, stanovuje jejich počáteční tón a konstatuje, že charakter každé *harmonie* závisí na sledu tónů<sup>279</sup>, které ji tvoří. Svůj výklad o tónových systémech uzavírá slovy, že je „*starí hudebníci nazývali prvopočátkem éthosů*“<sup>280</sup>. Jakkoli Aristides výslovně neříká, že dnes, tj. v jeho době, systém *harmoníí* již v praxi nefunguje, z použití časů (ἐκαλεῖτο, ἐκάλουν) i prisouzení *harmoníí* starým hudebníkům vyplývá, že Aristides systém *harmoníí* vnímá jako historickou záležitost. Zda z toho však můžeme udělat i závěr, že Aristides ve svém spise popisuje děje minulé jen tehdy, když to explicitně uvede, a v ostatních případech pojednává o soudobé praxi, stanovíme srovnáním studovaných pasáží s výklady u Aristidových předchůdců.

Výklad o systému *harmoníí*, tj. sedmi modálních osmitónových strukturách odlišného intervalového složení, lze s různými terminologickými obměnami najít ve většině dochovaných muzikologických spisů. Vedle Platóna (*Resp.* 398e-399c) a Aristotela (*Pol.* 1342a33-b12, 1290a20-23, 1340b1-5), kteří s *harmoniem* pracují ve výkladech o hudebním *éthosu*, ale nesnaží se jednotlivé *harmonie* seřadit do systému, zmiňuje tyto modální struktury už Aristoxenos (*Harm.* 46.9-10). I zde se však jedná jen o pouhou zmínku, v níž autor uvádí, že nikdo před ním se nezabýval tónovými systémy, tedy systémem *tonů*, ale že se zkoumalo pouze „*sedm oktachordů, které se nazývaly harmonie*“. Jiné pojednání o systému *harmoníí* u Aristoxena zachováno nemáme, i když existují určité náznaky (*Aristox. fr.* 81), že i on se tomuto tématu více věnoval. *Harmoniem* se zabývají také pseudoaristotelská *Problémata* (922b10-25), v návaznosti na Platóna a Aristotela však probírají pouze *éthické* vlastnosti *harmoníí* a

<sup>278</sup> Pro systém *harmoníí* tak, jak ho předkládá i Aristides, cf. Příloha 3, s. 225.

<sup>279</sup> Tj. na rozložení intervalů, které jsou ohraničeny těmito tóny.

<sup>280</sup> O důležitosti tohoto poznatku vzhledem k systému *harmoníí* cf. níže, oddíl 5. 4 Systém *harmoniai*, s. 183.

technickou stránku systému *harmonii* přecházejí beze zmínky<sup>281</sup>. Z hellénistického období se kromě pseudoaristotelových *Problémat* a Eukleidovy *Katatomé kanonos*, kde paralelní výklad nenajdeme<sup>282</sup>, žádné hudebně-teoretické spisy nezachovaly, a tak systematická pojednání o intervalovém složení jednotlivých *harmonii*, jejich postavení v tzv. dokonalém systému a vůbec jejich kompletní nomenklaturu přinášejí až muzikologické spisy z římské doby. Systém *harmonii* tedy vedle Aristida popisují čtyři autoři: Kleoneidés (*Isag.* 9.40-63), Gaudentius (*Isag.* 19.7-30), Ptolemaios (*Harm.* 2.10.1-2.11.18) a Bakcheios (*Isag.* 46-47; 77). Kleoneidés a Gaudentius, který z Kleoneida zjevně čerpal, a také Ptolemaios nazývají probírané oktachordy jako *eidé tú diapásón*<sup>283</sup>, tj. vlastně „druhy oktávy“. Výklad prvních dvou<sup>284</sup> je o něco podrobnější než Aristidův, v hlavních bodech však víceméně totožný, a proto se lze po právu domnívat, že Aristidovým pramenem byl jeden z nich, pravděpodobně

<sup>281</sup> Zajímavá je však informace, v níž se autor (či autoři; cf. oddíl 2. 1 *Historický a myšlenkový kontext* díla, s. 37) snaží vysvětlit, jak může být *mesé* centrálním tónem v *harmonii* složené z osmi tónů: „ἢ ὅτι ἐπτάχορδοι ἦσαν αἱ ἁρμονίαι τὸ παλαιόν, τὰ δὲ ἐπὶ ἔχει μέσον;“ (*Probl.* 922a22-23). Podobný závěr je také v 929a14-18. Geneze pojmenování tónů však patrně sahá daleko před éru oktávového systému *harmonii*, možná až ke starobylé pentatonice (cf. oddíl 1. 3 *Od chrómatiky přes enharmoniku k diatonice*, s. 20nn.), kde by o *mesé* jakožto prostředním tónu nebylo třeba diskutovat vůbec.

<sup>282</sup> Eukleidova *Katatomé kanonos* (cf. také oddíl 2. 1 *Historický a myšlenkový kontext* díla, s. 37) stojí poněkud stranou ostatních muzikologických spisů, protože se zabývá pouze teoretickými výpočty číselných poměrů intervalů a vzájemných konsonancí intervalů, které získáme dělením monochordu. Na popis systému *harmonii* zde proto není místo. Spis končí seřazením tónů, na jejichž základě byly výpočty prováděny, do tzv. dokonalého systému (*système teleion* nebo *ametabolon*). Cf. komentář ke kapitole 6, s. v. *nomenklatura tónů*, ss. 113-115.

<sup>283</sup> Cf. Arist. Quint. *Mus.* 1.8.48, kde Aristides říká, že *harmonia* dostala různá pojmenování podle svého druhu (εἶδος).

<sup>284</sup> Ptolemaios se výkladu chopil odlišně, protože systém *eidé tú diapásón* propojuje se systémem *tonů*, čímž přináší velice odborné a propracované pojednání. Víme, že Aristides patrně neměl Ptolemaiovo dílo k dispozici nebo alespoň ne celé (cf. výše oddíl 2. 1 *Autorství a datace spisu*, s. 57). Studovaná pasáž je s touto domněnkou v naprostém souladu, protože mezi Aristidovým a Ptolemaiovým textem nelze najít žádné styčné body. Zajímavé však je, že Ptolemaios považuje mixolýdský modus za nejvyšší a hypodórský za nejnižší, kdežto ostatní muzikologové s výjimkou pozdního Bakcheia to mají naopak. Protože však Ptolemaios výklad o *eidé* propojil s výkladem o genezi systému *tonů*, byl také veden analogií se systémem *tonů*, kde předpony *hypo* označují „stupnice“ ležící o kvartu níže pod vlastní „stupnicí“, stejně jako to funguje u tzv. plagálních církevních modů. Cf. Příloha 4, s. 226, a Příloha 5, s. 227.

Kleoneidés. Zatímco totiž Gaudentius společně s Ptolemaiem a Bakcheiem<sup>285</sup> vykládají o „druzích oktáv“ v přítomnosti<sup>286</sup>, jako by systém považovali za plně funkční, Kleoneidés vždy dodává, jak který z oktáčordů nazývali starší hudebníci<sup>287</sup>. Na první pohled to tedy může vypadat tak, že Kleoneidés hovoří o praxi dávno minulé tak, jak to z jeho výkladu mohl pochopit Aristides, který užívání *harmonii* zasadil jednoznačně do minulosti<sup>288</sup>. Nápadné totiž je, že použil naprosto stejné slovesné tvary<sup>289</sup> jako Kleoneidés, stejně jako se to na jednom místě přihodilo Gaudentiovi<sup>290</sup>, který se jinak ve studované pasáži striktně drží přítomnosti. Avšak i Kleoneidés považuje *eidé tú*

<sup>285</sup> Bakcheiova *Eisagógé technés músikés* je soubor stručných otázek a někdy ještě stručnějších odpovědí, které někdy ani neobsahují přísudky. Proto je filologický rozbor poněkud obtížný. Přesto se právě pasáž o sedmi tónových systémech, které jsou u Bakcheia nazvány jako *tropoi*, jeví jako výklad o soudobé praxi, protože uvozující sloveso ἄδουσι, jakkoli je v textu kapitoly jediné, je v přítomnosti. Bakcheiův spis je ale poněkud rozporuplný, protože autor o systému *eidé* vykládá později znovu (Bacch. *Isag.* 77), a to tak, že takřka doslovně cituje Kleoneidův výklad o *eidé*. Přijímá tedy i Kleoneidův odkaz na minulost (např. Bacch. *Isag.* 77.3-4: *ἐκαλεῖτο δὲ ὑπὸ τῶν ἀρχαίων μιζολύδιον* aj.). Bakcheiova *Eisagógé* však pro náš výzkum Aristidových pramenů nemůže sloužit, protože byla napsána patrně později (spis se datuje do 4. – 5 stol. n. l.) než Aristidův spis *Peri músikés*.

<sup>286</sup> Pro ojedinělý výskyt minulého času v Gaudentiově výkladu cf. níže v hlavním textu a pozn. 290, s. 181.

<sup>287</sup> Cleonid. 9. 40-63: „τοῦ δὲ <διὰ πασῶν> εἶδη ἐστὶν ἐπτά. πρῶτον ...ἐστὶ δὲ ἀπὸ ὑπάτης ὑπάτων ἐπὶ παραμέσῃν, ἐκαλεῖτο δὲ ὑπὸ τῶν ἀρχαίων μιζολύδιον. δεύτερον... ἐστὶ δὲ ἀπὸ παρυπάτης ὑπάτων ἐπὶ τρίτην διεzeugμένῃν, ἐκαλεῖτο δὲ λύδιον. τρίτον ... ἐστὶ δὲ ἀπὸ λιχανοῦ ὑπάτων ἐπὶ παρανήτην διεzeugμένῃν, ἐκαλεῖτο δὲ φρύγιον. τέταρτον ... ἐστὶ δὲ ἀπὸ ὑπάτης μέσων ἐπὶ νήτην διεzeugμένῃν, ἐκαλεῖτο δὲ δώριον. πέμπτον ...ἐστὶ δὲ ἀπὸ παρυπάτης μέσων ἐπὶ τρίτην ὑπερβολαίων, ἐκαλεῖτο δὲ ὑπολύδιον. ἕκτον ... ἐστὶ δὲ ἀπὸ λιχανοῦ μέσων ἐπὶ παρανήτην ὑπερβολαίων, ἐκαλεῖτο δὲ ὑποφρύγιον. ἑβδομον...ἐστὶ δὲ ἀπὸ μέσης ἐπὶ νήτην ὑπερβολαίων ἢ ἀπὸ προσλαμβανομένου ἐπὶ μέσῃν, ἐκαλεῖτο δὲ κοινὸν καὶ λοκριστὶ καὶ ὑποδώριον.“

<sup>288</sup> Cf. výše v textu kapitoly, s. 179.

<sup>289</sup> Arist. Quint. *Mus.* 1.8.46-53: „παρὰ μέντοι τοῖς παλαιοῖς τὸ μὲν διὰ τεσσάρων ἐκαλεῖτο συλλαβή, τὸ δὲ διὰ πέντε δι' ὀξειῶν, τὸ δὲ διὰ πασῶν ἁρμονία, ὃ καὶ ποικίλων κατ' εἶδος ὀνομασιῶν τετυγῆκε· τὸ μὲν γὰρ ἀπὸ ὑπάτης ὑπάτων ἐκαλεῖτο μιζολύδιον, τὸ δὲ ἀπὸ παρυπάτης λύδιον, τὸ δ' ἀπὸ διατόνου φρύγιον, τὸ δ' ἀπὸ μέσων ὑπάτης δώριον, τὸ δ' ἀπὸ παρυπάτης ὑπολύδιον, τὸ δ' ἀπὸ διατόνου ὑποφρύγιον, τὸ δ' ἀπὸ μέσης ὑποδώριον.“

<sup>290</sup> Gaudent. *Isag.* 19.1-30: „Τοῦ δὲ διὰ πασῶν ὀκτάχορδου συνάγεται μὲν εἶδη ... ἰβ.. τά γε... σύμφωνα αὐτοῦ εἶδη... ἐστὶν ἐπτά... καλεῖται δὲ τὸ μὲν πρῶτον εἶδος τοῦ διὰ πασῶν μιζολύδιον, δεύτερον... τὸ δὲ ἑβδομον κοινὸν ἐκαλεῖτο καὶ λοκρικὸν καὶ ὑποδώριον.“ Nelze si nevsimnout, že závěr Gaudentiova výkladu je takřka doslovný přepis Kleoneidova textu, takže to skoro vypadá, jako by použití minulého času bylo nedopatření autora, který zkomponoval svého předchůdce, aniž by současně myslel na návaznost svého výkladu.

*diapásón* za funkční prvek, protože minulé časy používá pouze tam, kde vykládá o dávných pojmenováních těchto modálních struktur, zatímco ostatní výklad vede prezentu<sup>291</sup>. Ani jeden ze čtyř muzikologů římské doby, kteří se vedle Aristida zabývají otázkou osmi modálních struktur, tedy nepochybuje o jejich funkčnosti. Tím, že pro jejich pojmenování ani nepoužívají termín *harmoniai*, ale přicházejí s vlastními názvy, to vlastně skoro vypadá, jako by mezi archaickými *harmoniem* a „moderními“ *eidé* nebo *schématy*<sup>292</sup> nebyla žádná souvislost, ale že muzikologové římské doby s nimi znovu pracují jednoduše z toho důvodu, že představují zajímavou hru s možnostmi, které nabízí hudební teorie<sup>293</sup>. Zdá se tedy, že otázka reálného stavu hudby stojí stranou jejich zájmu<sup>294</sup>, protože jsme se přece přesvědčili, že systém modálních struktur byl v praxi opuštěn někdy na přelomu 6. a 5. stol. př. Kr.<sup>295</sup> To by však znamenalo, že muzikologie římského období se fakticky vrací do stavu, ve kterém byla před Aristoxenem, který tak vehementně odmítal teoretizování harmonik<sup>296</sup>, odtržené od skutečné reality. Jak ale vysvětlit, že jediný Aristides ze všech muzikologů římské doby zachází se systémem *harmonii* jako s historickým prvkem? Získáváme tak důkaz o jeho jedinečném a v kontextu soudobé muzikologie nebývalém vzhledu do hudební teorie? Nebo tato pasáž vypovídá spíše o Aristidově nesmírné neohrabanosti při práci s prameny, když Kleoneidovo ztotožnění

<sup>291</sup> Pro Kleoneidův text cf. pozn. 287, s. 181.

<sup>292</sup> Gaudentius vedle termínu *eidé tú diapásón* používá i *schémata tú diapásón*.

<sup>293</sup> Totéž se domnívá Černý (2006, ss. 29-30), který *eidé* či *schémata* považuje za „teoretický průmět“ do fungujícího systému *tonů*. Tuto hypotézu by potvrdzoval především výklad Ptolemaiův, který systém *eidé tú diapásón* a systém *tonů* propojuje (cf. pozn. 284, s. 180).

<sup>294</sup> Cf. K podobnému závěru dochází Sophie Gibson (2005, s. 167): „*The dependence of the most authors after Aristoxenus on the works of previous scholars and the presentation of earlier expositions resulted in a programme essentially unchanged through successive generations. This raises doubts about the reality reflected by theoretical investigation, as it is not likely that musical practise did not change at all from the three genera presented by Aristoxenus to a substantially similar set of three genera presented hundreds of years later by Boethius. Yet only a few scattered comments throughout the entire corpus of ancient Greek musical theory refer to changes in performance practice.*“

<sup>295</sup> Cf. oddíl 1. 2 *Od harmonií k tonům*, s. 17.

<sup>296</sup> Cf. pozn. 263, s. 176.

teoretických *eidé tū diapásón* se starými názvy *harmoníí* vnímal jako historický výklad? V Aristidův prospěch jednoznačně mluví skutečnost, že Kleoneidés pro pojmenování sedmi modálních struktur nikdy nepoužívá termín *harmoniai*, takže si Aristides musel tyto informace spojit sám, patrně díky tomu, že koncept *harmoníí* hraje takovou roli v teorii o hudebním *éthosu*. Je však také možné, že měl pro tuto pasáž k dispozici ještě další prameny, které mu mohly výrazně dopomoci k propojení informací tam, kde to Kleoneidés udělal jen v náznaku. Tím pramenem mohl být výklad Porfyriův (*in Harm.* 96.25-30), v němž autor vysvětluje významy pojmu *harmonia*. Tuto hypotézu považuji za velmi pravděpodobnou, protože Porfyriovo vysvětlení tohoto termínu přímo navazuje na pasáž 96.21-23, která patrně byla Aristidovým pramenem pro výklad o starých pojmenováních intervalů<sup>297</sup>. Nelze však samozřejmě ani vyloučit možnost, že měl Aristides k dispozici ztracený výklad Aristoxenův. Jak bylo uvedeno výše<sup>298</sup>, i Aristoxenos se zřejmě tématu *harmoníí* věnoval, v korpusu jeho díla však máme jen krátkou zmínku o předchůdcích muzikolozích, kteří pracovali se systémem sedmi oktachordů, které nazývali *harmoniai*. Aristoxenos tedy považoval systém *harmoníí* za historický prvek, takže pokud Aristides opravdu čerpal z něj, není přisouzení *harmoníí* dávným časům důkaz Aristidovy jedinečné odbornosti, ale jen práce s kvalitním pramenem.

### 5. 5 Hudební rod (1.9.1-60)

V rámci našeho bádání je nutné zmínit i devátou kapitolu (1.9.1-60) první knihy, kde Aristides vykládá o hudebním rodě. Vyjmenovává zde všechny tři hudební rody, uvádí etymologie<sup>299</sup> jejich názvů, jejich intervalová složení a také jednotlivé hudební rody vyhodnocuje podle obtížnosti: *diatonika* je nejpřirozenější, nejjednodušší a dokážou ji zazpívat úplně všichni, i lidé nevzdělaní v hudbě; *chrómatika* je

---

<sup>297</sup> Cf. pozn. 272, s. 177.

<sup>298</sup> Cf. s. 179.

<sup>299</sup> Pro etymologie cf. oddíl 3. *Překlad 1. knihy Peri músikés*, kap. 9, s. 75-76.

nejumělečtější, středně obtížná a umí s ní nakládat jen hudební vzdělanci; a *enharmonika* je nejpresnější a v důsledku čtvrttónových postupů nejobtížnější. Proto se jí také někteří hudebníci v minulosti zřekli, protože ji nebyli schopni zazpívat, a dnes ji používají jen ti největší hudební odborníci. Výklad o hudebních rodech je dále přerušen, byť ne příliš nekonzistentně<sup>300</sup>, poučením o typech melodie, na které navazuje rozbor dalšího členění jednotlivých hudebních rodů, kterému antičtí muzikologové říkají také *χροαί*, neboli „zabarvení“ či „odstíny“ hudebních rodů<sup>301</sup>. Tato pasáž primárně nepatří mezi Aristidovy historické exkurzy, což je právě důvod, proč může být pro náš výzkum směrodatná. Z Aristidova výkladu, kde jsou použity převážně<sup>302</sup> přítomné časy<sup>303</sup>, jednoznačně vyplývá, že autor považuje všechny tři rody za plně funkční, i když některé z nich jsou omezeny jen na specifickou část populace. Pokud je však diatonika nejjednodušší a „zvládnou ji úplně všichni“, znamená to také, že je nejpoužívanější? Podává nám takto Aristides nepřímý doklad o tom, proč dochované notační zápisy z římské doby vyznívají výhradně *diatonicky*<sup>304</sup>? Na druhou stranu, dokáže-li každý zazpívat diatoniku, neznamená to ještě, že ji také bude umět zapsat „do not“. Mám tím na mysli, že notační zápisy z římské doby jistě nepsal kdekdo, ale hudebně vzdělaní lidé. Ti by však, budeme-li se řídit Aristidovými slovy, jistě dokázali použít ještě alespoň *chrómatiku*, ne-li *enharmoniku*. Proč by to neudělali,

---

<sup>300</sup> Výklad o melodickém kroku (*ἁγωγή*) a melodickém skoku (*πλοκή*) navazuje na slova výše v textu, kde Aristides píše o čtvrttónové „melodii“, kterou někteří považovali za „amelódéton“, tedy, doslova přeloženo, za „nezazpívatelnou“. Přesto tuto pasáž považuji z hlediska plynulosti výkladu za nesourodou. Cf. také oddíl 2. 2. 1 *Nesrovnalosti ve struktuře a věcné omyly*, s. 48.

<sup>301</sup> Konkrétně tento termín však Aristides nepoužívá, podkategorie jednotlivých rodů nazývá jako *εἰδικὰ συστήματα*.

<sup>302</sup> V celé šedesátirádkové pasáži je jen jediné místo, které odkazuje do minulosti. Jedná o větu s aoristem v řádcích 21-22, kde Aristides říká, že „někteří čtvrttónovou hudbu (*melódiá*) v minulosti zavrhlí, protože si vlivem své vlastní neschopnosti mysleli, že se tento interval vůbec nedá zazpívat“. Do překladu doplňuji časové určení „v minulosti“, aby časové roviny v Aristidově výkladu byly v češtině zjevnější.

<sup>303</sup> Aristides používá pro popis hudebního rodu *praesens* a *perfectum*, např. Arist. Quint. *Mus.* 1.9.19-21: „*ἔστι ... ἀκριβέστερον δὲ τὸ ἐναρμόνιον· παρὰ γὰρ τοῖς ἐπιφανεστάτοις ἐν μουσικῇ τετύχηκε παραδοχῆς, τοῖς δὲ πολλοῖς ἔστιν ἀδύνατον*“.

<sup>304</sup> Cf. oddíl 1. 3 *Od chrómatiky přes enharmoniku k diatonice*, s. 27.



kdyby všechny tři rody byly stále v používání? Bud' si tedy autoři notačních zápisů z římské doby zvláštní náhodou vybrali zrovna *diatoniku* a *chrómatické* a *enharmonické* skladby se ztratily, nebo Aristidovo svědectví neodpovídá realitě jeho doby. Tuto otázku nám pomůže vyřešit srovnání pasáže s obdobnými výklady v předchůdcích.

Jak jsme poznamenali výše, pasáž o hudebním rodě nelze zařadit mezi Aristidovy historické výklady, i když je v jejím průběhu zmíněna určitá minulé praxe v používání *enharmonického* rodu. Aristides vykládá o třech hudebních rodech výhradně v přítomtu, což je v rozporu se svědectvím dochovaných notačních záznamů, které zaznamenávají pouze<sup>305</sup> rod *diatonický*. Zdá se tedy, že Aristides byl zvyklý věřit informacím obsaženým v jeho pramenech, aniž by se ohlížel na reálný stav, v němž se hudba nacházela v jeho době. Proberme postupně výklady o hudebním rodě v dochovaných muzikologických spisech, abychom mohli posoudit, který z autorů byl nejspíše Aristidovým pramenem a zda alespoň jeho svědectví bylo relevantní vzhledem k hudební praxi jeho doby. Prvním autorem, který podrobně rozebírá kategorii hudebního rodu, je samozřejmě Aristoxenos (*Harm.* 24.16-25.4; 44.10-45.2; 55.8-65.20). Aristoxenos považuje popis hudebního rodu za svoje poslání, protože podle jeho slov se všichni jeho předchůdci zabývali pouze *enharmonikou* (*Harm.* 44.13-14)<sup>306</sup> a souvislý výklad o všech třech rodech dosud nebyl podán. Z našeho pohledu je zajímavé, že stejně jako Aristides i Aristoxenos a další muzikologové (Cleonid. *Isag.* 3.1-2; Gaudent. *Isag.* 5.9; Bacch. *Isag.* 23.) hovoří o hudebním rodě v souvislosti s melodií<sup>307</sup>; poněkud rušivý výklad<sup>308</sup> o typech melodie (1.9.27-32), který Aristides začleňuje do pasáže o hudebním rodě a znovu do kapitoly o nápěvu (1.12.13-26), však nenacházíme ani v jednom z dochovaných muzikologických spisů. Výklad o typech melodie v deváté kapitole Aristidovy první knihy ale navazuje na

---

<sup>305</sup> Cf. pozn. 64, s. 27.

<sup>306</sup> Cf. také oddíl 1. 3 *Od chrómatiky přes enharmoniku k diatonice*, s. 19.

<sup>307</sup> Aristox. *Harm.* 55.8: „*Τρία γένη τῶν μελωδομένων ἐστίν· διάτονον, χρωμα, ἁρμονία.*“ Cf. také 24.18-19: „...πᾶν γὰρ τὸ λαμβανόμενον μέλος [τῶν] εἰς τὸ ἡρμοσμένον ἤτοι διάτονόν ἐστιν ἢ χρωματικὸν ἢ ἑναρμόνιον.“

<sup>308</sup> Cf. také pozn. 300, s. 184.

vysvětlení pojmů *agógé* a *ploké*<sup>309</sup>, které naopak v dochovaných hudebně-teoretických spisech nalézt lze, byť jen u jediného autora, a sice u Kleoneida<sup>310</sup>. Ten ho však logicky zařazuje až do oddílu o skladbě „nápěvů“, a tak Aristidovo poučení o melodiích v rámci hudebního rodu vyznívá jako autorův přehmat. Kleoneidés je také nejpravděpodobnějším pramenem pro tuto pasáž<sup>311</sup>, protože zatímco Aristoxenos věnuje rozboru problematiky hudebního rodu podstatnou část svých *Základů harmonie* a zachází do detailů, se kterými se už u žádného pozdějšího autora v takovém rozsahu<sup>312</sup> nesetkáme, Kleoneidés o tématu pojednává stručně a přehledně<sup>313</sup>. Z pohledu Aristida, jehož primárním cílem nebylo studium hudební teorie, ale výklad o filozofických otázkách<sup>314</sup> spojených s hudbou, tak Kleoneidés představuje přístupnější pramen než podrobný Aristoxenos. Ostatně úvodní věta deváté kapitoly Aristidovy první knihy takřka kopíruje definici Kleoneidovu<sup>315</sup>. Velice podobnou definici poté nacházíme u Gaudentia<sup>316</sup>, jehož spis mohl mít Aristides také k dispozici, a použitá terminologie<sup>317</sup> naznačuje, že tomu tak opravdu bylo. Ve prospěch Kleoneida jakožto Aristidova zdroje navíc vypovídá způsob vedení výkladu o hudebním rodě, protože Kleoneidés<sup>318</sup>, stejně jako Aristides, probírá melodie jednotlivých hudebních

<sup>309</sup> Pro vysvětlení pojmů cf. komentář ke kapitole 9, s. v. *po krocích nebo po skocích*, s. 121.

<sup>310</sup> Cleonid. *Isag.* 14.3-6: „ἀγωγή μὲν οὖν ἐστὶν ἡ διὰ τῶν ἐξῆς φθόγγων ὁδὸς τοῦ μέλους, πλοκή δὲ ἡ ἐναλλάξ τῶν διαστημάτων θέσις παράλληλος...“

<sup>311</sup> Arist. Quint. *Mus.* 1.9.1: „Γένος δὲ ἐστὶ ποιὰ τετραχόρδον διαίρεσις.“

<sup>312</sup> Velmi odborně rozebírá hudební rod také Ptolemaios (*Harm.* 1.12-16), rozsahu Aristoxenova výkladu však jeho pojednání nedosahuje.

<sup>313</sup> Barker (2011, s. 218) považuje Kleoneidovo dílo za „resumé“ Aristoxenova učení a uvádí, že takový byl i záměr autorů.

<sup>314</sup> Cf. oddíl 2. 2 *Struktura a obsah spisu Peri músikés*, s. 40.

<sup>315</sup> Cleonid. *Isag.* 1.11: „γένος δὲ ἐστὶ ποιὰ τεττάρων φθόγγων διαίρεσις.“

<sup>316</sup> Gaudent. *Isag.* 5.1-2: „Γένος δὲ ἐστὶ ποιὰ τετραχόρδον διαίρεσις καὶ διάθεσις.“

<sup>317</sup> Např. termín *διάθεσις*, který nacházíme v Gaudentiovi v definici hudebního rodu, Aristides v tomto smyslu používá několikrát (Arist. Quint. *Mus.* 1.6.24; 1.6.56, 1.6.59), kdežto u Kleoneida a ani Aristoxena se s ním nesetkáme.

<sup>318</sup> Cleonid. *Isag.* 3.2-10: „μελωδεῖται τὸ μὲν διάτονον ἐπὶ μὲν τὸ βαρὺ κατὰ τόνον καὶ τόνον καὶ ἡμιτόνιον, ἐπὶ δὲ τὸ ὀξὺ ἐναντίως κατὰ ἡμιτόνιον καὶ τόνον καὶ τόνον, τὸ δὲ χρωῖμα ἐπὶ μὲν τὸ βαρὺ κατὰ τριημιτόνιον καὶ ἡμιτόνιον

rodů i vzestupně i sestupně. S tím se sice lze setkat i u Gaudentia, Aristidův výklad však v tomto úseku<sup>319</sup> vykazuje styčné body také s Kleoneidem, jakkoli lze vypožorovat podobnost i s výkladem Gaudentiovým<sup>320</sup>. To může být dáno skutečností, že Gaudentius zjevně čerpal právě z Kleoneida, anebo že Aristides použil oba autory, což je ještě pravděpodobnější hypotéza, protože studium a porovnávání více pramenů bylo patrně jednou z fází jeho pracovního postupu. Tito dva autoři však pravděpodobně nebyli jedinými Aristidovými zdroji pro studovanou pasáž. Pozornému čtenáři totiž jistě neuniklo, že posloupnost Aristidova výkladu o jednotlivých rodech je opačná než u obou jeho pramenů, tedy že Aristides začíná výklad od rodu *enharmonického*, pokračuje rodem *chrómatickým* a až teprve přechází k rodu *diatonickému*, kdežto Kleoneidés i Gaudentius to mají naopak. Kleoneidovým vzorem pro toto řazení<sup>321</sup> byl bezpochyby Aristoxenos, který *diatoniku* považoval za nejstarší a nejbližší lidské přirozenosti a až na třetí místo řadil *enharmoniku* jakožto rod nejvznešenější a zároveň nejobtížnější (*Harm.* 24.20-24)<sup>322</sup>. Aristoxenos zároveň

---

καὶ ἡμιτόνιον, ἐπὶ δὲ τὸ ὅζυ *ἐναντίως* κατὰ ἡμιτόνιον καὶ ἡμιτόνιον καὶ τριημιτόνιον, ἡ δὲ ἁρμονία ἐπὶ μὲν τὸ βαρὺ κατὰ δίτονον καὶ δίσιν καὶ δέσιν, ἐπὶ δὲ τὸ ὅζυ *ἐναντίως* κατὰ δέσιν καὶ δέσιν καὶ δίτονον“.

<sup>319</sup> Arist. Quint. *Mus.* 1.9.10-16: „τούτων δὲ ἕκαστον *μελωδεῖται*, τὸ μὲν ἐναρμόνιον κατὰ δέσιν καὶ δέσιν καὶ δίτονον ἀσύνθετον ἐπὶ τὸ ὅζυ, ἐπὶ δὲ τὸ βαρὺ *ἐναντίως*, τὸ δὲ χρωῖμα ἐπὶ μὲν τὸ ὅζυ κατὰ ἡμιτόνιον καὶ ἡμιτόνιον καὶ τριημιτόνιον, *ἐναντίως* δὲ ἐπὶ τὸ βαρὺ, τὸ δὲ διάτονον καθ' ἡμιτόνιον καὶ τόνον καὶ τόνον ἐπὶ τὸ ὅζυ, ἐπὶ δὲ τὴν βαρύτητα *ἐναντίως*.“

<sup>320</sup> Gaudent. *Isag.* 5.9-17: „*μελωδεῖται* δὲ τὸ διατονικὸν γένος τὸ σύντονον ἐπὶ μὲν τὸ ὅζυ καθ' ἡμιτόνιον καὶ τόνον καὶ τόνον, ἐπὶ δὲ τὸ βαρὺ δῆλον ὡς ἔμπαλιν. τὸ δὲ χρωματικὸν πολυειδῶς μὲν καὶ αὐτὸ *μελωδεῖται*. καὶ καθ' ἓν εἶδος ὡς ἐπὶ παραδείγματος ἐπὶ μὲν τὸ ὅζυ κατὰ ἡμιτόνιον καὶ ἡμιτόνιον καὶ τριημιτόνιον, ἐπὶ τὸ βαρὺ δὲ *ἐναντίως*. ἐν δὲ τῷ ἐναρμονίῳ γένει πρόεισιν ἡ μελωδία κατὰ τεταρτημόριον καὶ τεταρτημόριον καὶ δίτονον.“ Jan (1895, s. 323) z jiných paralelních pasáží (Gaudent. *Isag.* 8.4-13; Arist. Quint. *Mus.* 1.6.68-71) vyvozuje, že Aristides a Gaudentius čerпали ze stejného pramene, který se ztratil, protože Aristides používá některé stejné termíny i konstrukce, ale výklad je přece jenom trochu jiný. My jsme se však přesvědčili o tom, že právě takový je styl Aristidovy práce s prameny, který z posbíraných informací skládá vlastní text. Cf. oddíl 6. 3 *Syllabé, dioxeión a harmoniá*, s. 178,

<sup>321</sup> Cf. Aristox. *Harm.* 55.8-9: „*Τρία γένη τῶν μελωδουμένων ἐστίν· διάτονον, χρωῖμα, ἁρμονία.*“

<sup>322</sup> Cf. oddíl 1. 3 *Od chrómatiky přes enharmoniku k diatonice*, s. 19. Cf. také Arist. Quint. *Mus.* 1.9.16-24, kde autor říká něco velmi podobného. Za povšimnutí stojí také to, že zde už Aristides rody řadí stejně jako Aristoxenos, tedy počínaje nejjednodušší *diatonikou* a konče obtížnou a výlučnou *enharmonikou*. Cf. také Theo Sm. *De utilitate mathematicae* 55.15-56.4.

vykazuje jistou<sup>323</sup> tendenci vyjmenovávat tóny nejprve směrem dolů a až poté směrem nahoru, což je zvyklost, kterou lze vypožorovat ve výkladu o hudebním rodě u Kleoneida<sup>324</sup> a pozdního Bakcheia. Gaudentius i Aristides ale preferují vzestupné řazení. Z důvodu tohoto dvojího odklonu od Kleoneidova a Gaudentiova znění je na místě se ptát, zda Aristides na myšlenku začít vykládat od *enharmoniky* a řadit tóny primárně vzestupně přišel sám, nebo zda měl k dispozici ještě další výklad. Vzhledem k tomu, co jsme už dříve vypožorovali o Aristidově pracovním postupu<sup>325</sup>, by tato inovace Aristidovi patřit mohla, protože spadá přesně do okruhu stylistických změn, které Aristides při psaní svého díla prováděl. Existuje však ještě jeden autor, v jehož díle nacházíme stejnou posloupnost rodů i vzestupné řazení tónů stejně jako u Aristida, a tím autorem je již tolikrát zmíněný Porfyrios<sup>326</sup>, z jehož komentáře k Ptolemaiovi Aristides často čerpal a jehož dílo dobře znal<sup>327</sup>. Vedle Kleoneida a Gaudentia je tedy právě Porfyrios velice pravděpodobným Aristidovým zdrojem pro tuto pasáž. Spolu s vývody, které jsme učinili v souvislosti s Aristidovou prací s prameny, je pro nás stěžejní poznatek, že Aristides nemá ve zvyku se svými prameny polemizovat<sup>328</sup>,

<sup>323</sup> Tato tendence není u Aristoxena stoprocentní, jeví se to spíše tak, že muzikolog používal sestupný nebo vzestupný sled tónů podle konkrétní situace a potřeby. Cf. pozn. 39, s. 20.

<sup>324</sup> Cf. pozn. 318, s. 186-187.

<sup>325</sup> Cf. výše v textu kapitoly 6. 3 *Syllabé, dioxeión a harmoniá*, s. 178, pozn. 320, s. 187.

<sup>326</sup> Porph. in. *Harm.* 135.26-29: „Τὴν δ' οὖν διαίρεσιν τοῦ διὰ τεσσάρων οὐ τὴν αὐτὴν εἶναι πανταχῇ συμβέβηκεν, ἄλλοτ' ἄλλως συνίστασθαι· πρὸς γὰρ τὰ γένη καὶ διαίρεσεις τῶν τετραχόρδων γίνονται ἄλλως μὲν ἐν τῷ ἐναρμονίῳ, ἄλλως δ' ἐν τῷ χρωματικῷ καὶ ἄλλως ἐν τῷ διατονικῷ...“; Porph. in *Harm.* 137.22-24. Stejnou posloupnost rodů i vzestupné řazení tónů tedy používal i Ptolemaios, jehož dílo Porfyrios komentuje. Cf. Ptol. *Harm.* 1.13.17-19; 1.12.36-54.

<sup>327</sup> Cf. oddíl 2. 3 *Autorství a datace spisu*, ss. 57-58.

<sup>328</sup> V první knize spisu *Peri músikés* opravdu nenajdeme žádnou vyloženě odbornou polemiku s tvrzením Aristidových předchůdců. Platón je nazván „božským“ (Arist. Quint. *Mus.* 1.9.83), pýthagorejský filozof Panakeios „mudrcem“ (Arist. Quint. *Mus.* 1.1.40-41), Aristoxenovy výklady jsou předloženy jako fakt (Arist. Quint. *Mus.* 1.10.5-16). S ostatními nejmenovanými zdroji pak Aristides nakládá podle svých potřeb, poznatky v nich obsažené různě propojuje a stylisticky přeměňuje. Jediný náznak polemiky lze spatřit pouze v jeho příklonu k některé z citovaných teorií, což je ale tendence, která se vyskytuje jen v úvodních kapitolách první knihy u definice hudby a zvuku, dále ve spisu se k ní však Aristides už nevrací.

neuvažuje o jejich věrohodnosti<sup>329</sup> a nesrovnává jejich výpověď s reálnou situací hudby ve své době. Proto přijal výklad o hudebním rodě tak, jak ho našel ve svých pramenech, aniž by vzal úvahu skutečnost, že jeho předchůdci si libují v teoretických popisech hudební teorie<sup>330</sup>, které jsou odtržené od reálné hudební praxe. Z pohledu spisovatele, jehož cílem je posbírat výsledky dosavadní bádaní o hudbě a hlavně a především pojednat o tom nejvznešenějším oddíle, tj. hudební kosmologii, je tento postup přirozený. Hudební teorie totiž představuje pouze první stupeň bádaní, jejíž je potřeba ovládnout jen do té míry, abychom mohli navázat hudební výchovou a výkladem o harmonii sfér. Na uvažování o tom, zda prameny vypovídají o reálné hudební praxi, proto v kontextu tak rozsáhlého projektu jednoduše nezbyvá čas. Stejně tak autor, který se takového úkolu chopí, bude spíše sečtělý spisovatel než hudebník zkušený v praxi či muzikolog dokonale ovládající drobné nuance hudební teorie.

## 5. 6 Druhý systém *harmoniai* (1.9.61-91)

V téže kapitole (1.9.61-91) se dočteme o dalším souboru *harmonii*, který používali οἱ πᾶντο παλαιότατοι. Jedná se o šest tónových systémů různého intervalového složení a různého počtu tónů: některé z těchto *harmonii* se skládaly z osmi tónů, jiné jen ze šesti tónů a další z devíti. Aristides je rozepisuje po intervalech a uvádí také jejich názvy: lýdská, dórská, fryžská, íónská, mixolýdská a syntonolýdská. Podle Aristida byly právě tyto *harmonie* nositeli *éthosů*, tak jak o nich vykládá Platón v *Ústavě* (398e-399c). Celá pasáž i kapitola je uzavřena notačním zápisem těchto dalších *harmonii*.

Pramen pro Aristidův výklad o dalším systému *harmonii*, o kterých „se zmiňuje i božský Platón v *Ústavě*“, i pro následný tzv. druhý notační zápis se ztratil. Aristides je tedy jediný autor, u něž se pojednání o nějakém dalším systému *harmonii*, odlišném nejen charakterem těchto „stupnic“, ale částečně i jejich názvy, zachovalo. Výklad o

---

<sup>329</sup> Cf. výše oddíl 5. 1 *Hypaté versus Neaté*, s. 173-174.

<sup>330</sup> Cf. výše oddíl 5. 4 *Systém harmoniai*, s. 182.

těchto *harmoníích* nepřeveze od Aristida ani žádný z pozdějších muzikologů, byť z něj jindy hojně a rádi čerpají<sup>331</sup>, a to z toho důvodu, že tento druhý systém *harmoníí* představuje v teorii starořecké hudby cizorodý a nepochopitelný prvek. Z Aristida se totiž nedozvídáme více než to, že tento soubor *harmoníí* je starší<sup>332</sup> než systém popsany v kapitole 8 (1.8.48-57), že tyto „stupnice“ mohly mít různý počet tónů a rozsah a že notační znaky použité pro jejich rozpis odpovídají tabulkám notace, které zaznamenal Alýpios pro hypolýdský a lýdský *tonos*. Druhý notační zápis pochopitelně neušel pozornosti moderních badatelů<sup>333</sup>, kteří se podobně jako my pokoušeli najít pro Aristidův výklad oporu v antických textech. Mathiesen (1983, s. 21) odkazuje na pasáže v Pseudo-Plútarchově dialogu *O hudbě* (1134F-1135B; 1137B-E; 1141B-C), v nichž autor popisuje praktiky dávných hudebníků, kteří se z různých důvodů vyhýbali používání některých strun<sup>334</sup>. Vzhledem k tomu, že se Pseudo-Plútarchos pyšnil bohatou základnou pramenů z klasické doby<sup>335</sup>, bylo by možné jeho svědectví považovat za věrohodný důkaz o existenci konceptu navrženého Aristidem, obzvlášť když se o „nesouvislých“ (ὑπερβατόν) tónových systémech zmiňuje i Aristoxenos<sup>336</sup>. Nápadné však je, že názvy jednotlivých *harmoníí* této druhé sady se přesně shodují s těmi, které používá Platón v *Ústavě* (398e-399c), takže to skoro vypadá, jako by byl tento systém vytvořen za účelem vysvětlit tento Platónův výklad. Proto badatelé také vyslovili domněnku, že zmíněná pasáž v Aristidovi může pocházet z komentáře k Platónově *Ústavě*, a může být tudíž i pozdní (Mathiesen 1983, s. 21). Tato hypotéza by byla přesně v souladu s charakterovými rysy spisovatele Aristida, který sleduje cíl pojednat o hudební výchově a kosmologii, aniž by se zabýval dílčími nesrovnalostmi

<sup>331</sup> Martianus Capella, Manuel Bryennius a Pachymeres, cf. oddíl 2. 4 *Aristidovi pokračovatelé*, s. 59.

<sup>332</sup> Podle Aristida používali tyto *harmonie* „οἱ πᾶν παλαιότατοι“, z čehož se dá usuzovat, že systém náležel dávným dobám a zároveň, jak naznačuje superlativ u slova *παλαιός*, byl starší než druhý systém *harmoníí*, který byl podle Aristidových slov používán „παρὰ μέντοι τοῖς παλαιοῖς“.

<sup>333</sup> Pro seznam badatelů, kteří studovali druhý notační zápis, cf. Mathiesen (1983, s. 20, pozn. 121).

<sup>334</sup> Tj. nepoužívali „stupnice“ kompletní, ale některé tóny vynechávali a následně je případně přidávali do horní oktávy.

<sup>335</sup> Cf. oddíl 1. 1 *Prameny*, ss. 10-11.

<sup>336</sup> Cf. Aristox. *Harm.* 23.3-4: „πᾶν γὰρ σύστημα ἦτοι συνεχές ἢ ὑπερβατόν ἐστι...“

ve výkladu o hudební teorii nebo věrohodností svých zdrojů. Zatímco totiž z muzikologického hlediska je oddíl o druhé sadě *harmonii* nejasný a nadbytečný, protože „nesouvisle“ se dá přeci nakládat s jakýmkoli tónovým systémem<sup>337</sup>, pro pojednání o hudebním éthosu je naprosto nezbytný, neboť Platón hovoří o některých *harmoních*, které v prvním souboru obsaženy nejsou<sup>338</sup>. Zdá se tedy, že Aristides v podstatě uvítal, že někde v nějakém zdroji našel také něco o technické stránce Platónových *harmonii*, ať už to byl pramen jakéhokoli druhu a kvality. Bez výkladu o Platónových *harmoních* by totiž nemohl postoupit dále k druhé a třetí knize.

### 5. 7 Systém *tonoi* (1.10.5-28)

Hned v následující kapitole (1.10.5-28) se dozvídáme, že Aristoxenos jmenuje 13 *tonů*, kdežto novější muzikologové<sup>339</sup> jich uvádějí 15. Tato pasáž tedy opět patří k historickým výkladům, protože Aristides o jednotlivých *tonech*, které vyjmenovává Aristoxenos, také udává, jak se nazývají vōv. V Aristidově spise je to jedno z mála<sup>340</sup> míst, kdy je kontrast mezi někdejšími použitím a praxí autorovy současnosti naznačen takto explicitně, tj. pomocí časového určení. Z našeho pohledu se však nejedná o nijak výrazný vývoj hudebního systému, který je předmětem našeho bádání. Aristides totiž zaznamenává jen změny v nomenklatuře, zatímco systém *tonů* jako takový zůstává neměnný, protože přidání dalších dvou *tonů* na konec fungujícího systému hraje malou roli<sup>341</sup>.

---

<sup>337</sup> Proto se také Aristoxenos v *Harm.* 23.3-4 (cf. pozn. 336, s. 190) o „nesouvislých“ tónových systémech více nerozepisuje.

<sup>338</sup> Platón v *Resp.* 398e-399c pracuje s fryžskou, lýdskou, mixolýdskou a dórskou *harmonii*, které najdeme i v prvním systému, zmiňuje však i syntonolýdskou a iónskou. S těmito dvěma se už tak snadno v dochovaných textech setkat nelze.

<sup>339</sup> Aristides žádná konkrétní jména neudává, mínění jsou však patrně muzikologové římské doby, z nichž Aristides hojně čerpal. O zdrojích pro pasáž o *tonech* cf. níže v textu kapitoly.

<sup>340</sup> Cf. výše v úvodu oddílu 5, s. 172.

<sup>341</sup> Pro Aristoxenův a novější systém *tonů* cf. komentář ke kapitole 10, ss. 123-124.

Tato pasáž vykazuje jisté obtíže, co se pramenné základny týká, protože pouze část výkladu máme zachovánu i u jiného autora. Tímto autorem je opět již tolikrát zmíněný Kleoneidés<sup>342</sup>, který předkládá Aristoxenův systém *tonů* tak, jak se o něm dočteme i v Aristidovi<sup>343</sup>. Obsah obou pasáží se co do smyslu shoduje a použitá terminologie a dokonce i úseky textu jsou totožné, takže je na místě se domnívat, že Aristides ve výkladu o *tonech* čerpal právě z Kleoneida, který zase pořídil výtah z Aristoxenova pojednání<sup>344</sup>. Aristoxenův výklad o *tonech* se sice nedochoval<sup>345</sup>, lze však po právu předpokládat, že se Kleoneidés, tak jako i na jiných místech<sup>346</sup>, kde excerpuje Aristoxena, drží svého vzoru věrně. Naopak Aristides má tendenci znění svých pramenů upravovat, což vidíme také zde, kde Aristides převrací Kleoneidův a patrně tedy i Aristoxenův výklad naruby a začíná vyjmenovávat tony od nejnižšího, nikoli odshora jako jeho předchůdci. Ve stejných intencích je i hra s pozitivy slov βαρύς a ὀξύς, které Kleoneidés používá v komparativu<sup>347</sup>. Tyto obměny Kleoneidova textu bychom tedy snadno přijali jako Aristidovy pokusy o originalitu, kdybychom neměli zkušenost s tím, že Aristides většinou pracuje s více prameny a že podobné

<sup>342</sup> Cleonid. *Isag.* 12.17-32: „εἰσὶ δὲ κατὰ Ἀριστόξενον <ι> τόνοι· ὑπερμιζολύδιος καὶ ὑπερφρύγιος καλούμενος· μιζολύδιοι δύο, ὀξύτερος καὶ βαρύτερος, ὃν ὁ ὀξύτερος καὶ ὑπεριάστιος καλεῖται, ὁ δὲ βαρύτερος καὶ ὑπερδῶριος· λυδίοι δύο, ὀξύτερος καὶ βαρύτερος, ὃν ὁ βαρύτερος καὶ αἰόλιος καλεῖται· φρύγιοι δύο, ὀξύτερος καὶ βαρύτερος, ὃν ὁ βαρύτερος καὶ ἰάστιος καλεῖται· δῶριος εἷς· ὑπολύδιοι δύο, ὀξύτερος καὶ βαρύτερος, ὃς καὶ ὑποαιόλιος καλεῖται· ὑποφρύγιοι δύο, ὃν ὁ βαρύτερος καὶ ὑποιάστιος καλεῖται· ὑποδῶριος.“

<sup>343</sup> Arist. Quint. *Mus.* 1.10.5-28: „τόνοι δὲ εἰσὶ κατὰ μὲν Ἀριστόξενον τρεῖς καὶ ἑκατὸν, ὃν οἱ προσλαμβανόμενοι περιέχονται τῷ διὰ πασῶν, κατὰ δὲ τοὺς νεωτέρους πεντεκαίδεκα, ὃν οἱ μὲν προσλαμβανόμενοι περιέχονται τῷ διὰ πασῶν καὶ τόνῳ τοῦ κατὰ διάζευξιν ἐφαπτόμενοι. ὀνομάζει δ' αὐτοὺς οὕτως Ἀριστόξενος· ὑποδῶριος· ὑποφρύγιοι δύο, ὁ μὲν βαρύς, ὃς καὶ ὑποιάστιος καλεῖται, ὁ δὲ ὀξύς· ὑπολύδιοι δύο, ὁ μὲν βαρύς, ὃς καὶ ὑποαιόλιος, ὁ δὲ ὀξύς· δῶριος εἷς· φρύγιοι δύο, ὁ μὲν βαρύς, ὃς καὶ ἰάστιος, ὁ δὲ ὀξύς· λυδίοι δύο, ὁ μὲν βαρύς, ὃς νῦν αἰόλιος, ὁ δὲ ὀξύς· μιζολύδιοι δύο, ὁ μὲν βαρύς, ὃς νῦν ὑπερδῶριος, ὁ δὲ ὀξύς, ὃς νῦν ὑπεριάστιος· ὑπερμιζολύδιος εἷς, ὃς καὶ ὑπερφρύγιος.“

<sup>344</sup> Cf. pozn. 313, s. 186.

<sup>345</sup> Aristoxenos vyložil o *tonech* v závěru svého spisu *Základy harmonie*, nám se však závěrečné kapitoly díla nedochovaly. Autor pojednání o systému *tonů* předesílá v kapitolách 45.19-46.11, kde uvádí, že nikdo před ním nevykládal o žádných jiných tónových systémech než o sedmi *harmoních*.

<sup>346</sup> Cf. výše v textu oddílu 5. 5 *Hudební rod*, s. 187.

<sup>347</sup> Cf. pozn. 342 a 343, s. 192.



závažnější zásahy do struktury výkladu jeho předchůdců mohou být důsledkem příklonu k dalšímu zdroji<sup>348</sup>. Tímto zdrojem opět mohl být Porfyriův komentář k Ptolemaiovi. Ptolemaios totiž o systému *tonů* vykládá z naprosto jiného úhlu pohledu, a to poměrně složitě<sup>349</sup>, neboť pracuje jen se sedmi *tony* stejných názvů, jaké nesou *eidé tú diapásón*, přičemž od původních tří *tonů*, jimiž jsou podle něj dórský, fryžský a lýdský, kvartovými a oktávovými kroky rekonstruuje genezi osmi<sup>350</sup> základních *tonů* Aristoxenova systému, zbylé *tony* pak považuje za odvozené a zmiňuje je jen letmo. Vzhledem ke značné obtížnosti samozřejmě Ptolemaiův výklad vyžadoval obsáhlý komentář, možná i opatřený notačním zápisem. V Porfyriovi se však pasáž vztahující se k Ptolemaiovu výkladu o systému *tonů* nezachovala, stejně jako u žádného jiného muzikologa nenacházíme pojednání o *tonech* tak přehledně, jak ho předkládají Kleoneidés a Aristides. Výklad o *tonech* totiž obsahují ještě dva dochované muzikologické spisy. Prvním z nich je Alýpiova *Eisagóge*, jejíž náplní je právě pouze výklad o *tonech* a přiložené tabulky *tonů*. Autor však jednotlivé *tony* neřadí podle jejich relativní výšky v systému, ale probírá je ve skupinách podle jejich druhu, tedy jednu skupinu tvoří např. *tony* aiolského druhu<sup>351</sup>, další fryžského atp. Alýpios by ale nemohl posloužit jako Aristidův pramen, i kdyby se výkladu chopil podobně jako on, protože je časově mladší než Aristides. Druhý muzikolog, v jehož

<sup>348</sup> Cf. oddíl 5. 5 *Hudební rod*, s. 188.

<sup>349</sup> Ptolemaiův výklad, který se snaží dostat k jádru věci a pochopit genezi celého systému *tonů* a logicky ji vysvětlit, působí velice aristoxenovsky. Snaha pochopit a vysvětlit látku tak, jak to doposud nikdo neudělal, je totiž Aristoxenovou přirozeností a takto patrně mohl vypadat nedochovaný Aristoxenův výklad o *tonech* v závěru jeho *Základů harmonie*. Pokud měl Ptolemaios k dispozici ztracený Aristoxenův výklad a čerpal v této pasáži z něj, možná nám zachoval i svědectví o tom, jak vypadal podle Aristoxena systém *harmonii* a jaké názvy jednotlivé *harmonie* nesly. Avšak vzhledem k tomu, že Ptolemaios nazývá *harmonie* pojmem *eidé* a že ve výkladu o *tonech* neodkazuje na Aristoxena, což jindy poctivě dělá (cf. Ptol. *Harm.* 1.2.18, 1.2.23, 1.12.28, 1.14.20 aj.), zdá se pravděpodobnější, že výklad o *tonech* je čistě Ptolemaiův, stejně jako průmět *eidé tú diapásón* do systému *tonů*.

<sup>350</sup> Tím osmým základním *tonem* je *tonos* hypermixolýdský, který podle Ptolemaia leží o oktávu výše než *tonos* hypodórský a svůj název má podle toho, že leží hned nad *tonem* mixolýdským. Pro kostru Aristoxenova systému cf. komentář ke kapitole 10, s. v. *Aristoxenův a novější systém tonů*, ss. 123-124.

<sup>351</sup> Tj. aiolský, hypoaiolský a hyperaiolský.

spise máme zachován obsáhlejší výklad o *tonech*, je Gaudentius. Také on ale vykládá o *tonech* po skupinách<sup>352</sup>, a ne podle postavení v systému tak, jak to dělají Kleoneidés a Aristides. Je však možné, že Gaudentius sestavil *tony* do systému až v závěru svého pojednání, které se nedochovalo<sup>353</sup>, a že právě z tohoto výkladu Aristides čerpal, tak jak to učinil i na jiných místech<sup>354</sup> svého spisu. Konečně dalším zdrojem mohlo být dílo Níkomachovo. Níkomachovo *Encheiridion* se sice dochovalo celé a výklad o *tonech* neobsahuje, sám autor však v úvodu spisu slibuje, že v budoucnu napíše obsáhlejší spis o hudbě<sup>355</sup>. Tento slib patrně splnil, protože na něj odkazuje matematik Eutokios<sup>356</sup> a především Boëthius<sup>357</sup>. Také Níkomachos tedy mohl být Aristidovým pramenem pro tuto pasáž, spolu s Kleoneidem, Porfyriem a Gaudentiem. Práci s více zdroji ostatně přiznává i sám Aristides, neboť předkládá systém *tonů* κατὰ δὲ τοὺς νεωτέρους: použití plurálu naznačuje, že měl autor k dispozici více novějších pojednání o *tonech*, jejichž porovnáním vznikl jeho výklad.

### 5. 8 Eklysis, spondeiasmos, ekbolé (1.11.94-100)

Poslední Aristidův exkurz v rámci oddílu o harmonii se týká intervalů, které prý staří hudebníci používali jako prostředek modulace (1.11.94-100). *Eklysis*,

<sup>352</sup> Gaudentiův výklad je dochován jen z malé části, zdá se však, že výše zmíněný Alýpios čerpal právě z něj, protože to, co dochováno je, se s Alýpiovým rozpisem shoduje do posledního detailu.

<sup>353</sup> Důkaz o tom, jak vypadal konec Gaudentiova spisu, bohužel nemůže podat ani Alýpiova *Eisagóge*, protože i zde úplný závěr chybí.

<sup>354</sup> Cf. výše v textu kapitoly 5. 5 *Hudební rod*, s. 186. Cf. také pozn. 316 a 317, s. 186.

<sup>355</sup> Cf. Nicom. *Harm.* 1.1.17-23: „θεῶν δὲ ἐπιτρεπόντων αὐτίκα μάλα σχολῆς λαβόμενος καὶ τῆς ὁδοιπορίας ἀνάπαυσιν σχὼν συντάξω τέ σοι μείζονα καὶ ἀκριβεστέραν εἰσαγωγὴν περὶ αὐτῶν τούτων καὶ πλήρει τὸ λεγόμενον συλλογισμῶ διηρθρωμένην καὶ ἐν πλείοσι βιβλίοις, καὶ διὰ τῆς πρωτίστης ἀφορμῆς ἀποπέμψω, ἔνθα ἂν διάγειν ὁμᾶς πυνθανόμεθα.“

<sup>356</sup> Cf. Eutoc. *Commentarii in libros de sphaera et cylindro* 120.20-21: „ὥς φασιν ἄλλοι τε καὶ Νικόμαχος ἐν τῷ πρώτῳ Περὶ μουσικῆς...“

<sup>357</sup> Boëthius odkazuje na místa v Níkomachovi, která v *Encheiridii* nejsou obsažena. Cf. Boeth. *Mus.* 1.20, 1.31, 1.32, 2.20 a 2.27, kde dokonce dodává, že „de his multa Nicomachus“. Ztracený Níkomachův spis o hudbě byl tedy patrně opravdu obsáhlý.

*spondeiasmos* a *ekbolé* sloužily jako nástroj ke zvýšení či snížení tónu o různý počet *diesí* a podle Aristida bylo jejich použití i v minulosti vzácné. Autor si tedy plně uvědomuje historičnost probíraných jevů.

Ani pro tuto pasáž není snadné najít prameny. *Eklysis* a *ekbolé* zmiňuje Pseudo-Plútarchův dialog *O hudbě* (1141B6-B7) v souvislosti s hudebníkem Polymnéstem<sup>358</sup>, který tyto dva intervaly údajně používal, a dokonce je v rámci uměleckého vyjádření zvětšoval. Technický popis však Pseudo-Plútarchos na tomto místě nezachovává. Také jeho použití termínu *spondeiasmos* není zcela explicitní, byť se ve výsledku s Aristidovým použitím shoduje. Aristides totiž uvádí, že *spondeiasmos* je zvýšení tónu o tři *diese*, tedy prostředek modulace, kdežto Pseudo-Plútarchos pracuje s pojmem *syntonóteros spondeiasmos*, kterým označuje svrchní interval tzv. spondejské „stupnice“. Jeho rozsah byl podle Pseudo-Plútarcha o *diesi* menší, než je interval mezi *mesé* a tónem ležícím vedle něj, tedy tři *diese*<sup>359</sup>. Z toho je patrné, že Aristides i Pseudo-Plútarchos měli na mysli stejné jevy. Přesto se nezdá, že by Aristides při charakteristice *spondeiasmu* čerpal právě z poměrně nejasného Pseudo-Plútarchova výkladu, protože vysvětlení *eklysis* a *ekbolé* v Pseudo-Plútarchovi chybí zcela a ani žádná jiná pasáž ve spise *Peri músikés* nenaznačuje, že by Aristides Pseudo-Plútarchův dialog *O hudbě* vůbec znal. Podobně zběžně jako Pseudo-Plútarchos zmiňují tentokrát pouze *eklysis* Ptolemaios (*Harm.* 1.3.67), Porfyrios (*in Harm.* 54. 7) a také Plútarchos (*De virtute morali* 444F3). Technický popis těchto intervalů v dochovaných muzikologických spisech tedy před Aristidem nenajdeme, protože jediný autor, který vysvětluje význam slov *eklysis* a *ekbolé* v hudebním kontextu, je až pozdní Bakcheios (*Isag.* 37; 41-42), ani on však nepojednává o *spondeiasmu*. O Aristidových pramenech se tedy nelze než dohadovat, jakkoli jsou

---

<sup>358</sup> Polymnéstos z Kolofónu byl hudebník 7. stol. př. Kr., podle Pseudo-Plútarcha skladatel aulódických nomů (*Ps.-Plut. Mus.* 1132C, 1133A) a vynálezce *harmonie* shodné s hypolýdským *tonem* (cf. *Ps.-Plut. Mus.* 1141B), kterého zmiňují Alkmán (*fr.* 114 Bgk) a Pindaros (*fr.* 188 Snell-Maehler), cf. *Ps.-Plut. Mus.* 1133B. Pseudo-Plútarchos ho dále označuje za představitele druhé generace spartských hudebníků (cf. *Ps.-Plut. Mus.* 1134B). Jeho vynálezy prý nepřekročily míru uměřenosti (cf. *Ps.-Plut. Mus.* 1135C).

<sup>359</sup> Pro rekonstrukci spondejské „stupnice“ podle Ps.-Plútarchova výkladu cf. Winnington-Ingram 1928.

pravděpodobnými zdroji titíž autoři, které jsme stanovili už výše. Kleoneidés (*Isag.* 13) v kapitole o modulacích tyto prostředky neuvádí, Gaudentiův spis však končí uprostřed výkladu o *tonech*, což znamená, že oddíl o modulacích byl patrně obsažen v kapitolách, které se nedochovaly. Stejně tak mohl Aristides podobně jako ve výkladu o novějším systému *tonů*<sup>360</sup> čerpat z Níkomachova díla o hudbě, které antičtí autoři sice zmiňují<sup>361</sup>, pro nás je však ztracené.

## 5. 9 Rytmika a metrika

Oddíly o rytmyce (Arist. Quint. *Mus.* 1.13-1.19) a metrice (Arist. Quint. *Mus.* 1.20-1.29) jsou na historické výklady chudší. Poprvé Aristides zmiňuje οἱ παλαιοί až v kapitole 19 (1.19.25-30), když se snaží určit vzájemný vztah mezi „nápěvem“ a rytmem. Někteří ze starých badatelů prý nazývali rytmus mužským prvkem a nápěv prvkem ženským, protože rytmus dává „nápěvu“ tvar a usměrňuje ho<sup>362</sup>.

Zbývající dva výskyty se týkají metrických nepravidelností, které lze z různých důvodů nalézt u starých básníků. Kapitola 21 (1.21.60-72) probírá vliv hlásky *mý* na poziční délku v protikladu k ostatním likvidám<sup>363</sup>. Podle Aristida někteří staří básníci používali slabiku uzavřenou kombinací němé hlásky s *mý* za pozičně krátkou, protože hlásku *mý* vyslovovali nedbale, takže zněla spíše jako *ný*. Z toho vyplývá, že zatímco kombinaci němé hlásky s *ný* Aristides stále klasifikuje jako element vytvářející obojetnou slabiku, spojení s hláskou *mý* už podle něj vytváří poziční délku.

Konečně ve 28. kapitole (1.28.36-39) si Aristides všímá, že někteří staří básníci používají ve složených stopách dlouhou slabiku na místo krátké, když potřebují do verše vložit vlastní jména.

---

<sup>360</sup> Cf. výše v textu oddílu 5. 7 *Systém tonoi*, s. 194.

<sup>361</sup> Cf. pozn. 355, 356, 357, s. 194.

<sup>362</sup> Pro celé znění cf. oddíl 3. 2 *Překlad 1. knihy Peri músikés*, kap. 19, s. 92.

<sup>363</sup> Hlásky *mý* a *ný* jsou zde v souladu s řeckou praxí řazeny mezi likvidy (ὀγρά), cf. Kuťáková 2012, s. 20.

Až na ojedinělý ohlas Aristotela v pasáži o mužském charakteru rytmu a ženskosti „nápěvu“ (1.19.25-30) nejsou pro Aristidovy historické exkurzy v oddíle o rytmice a metrice paralely v žádném dochovaném spise. Jiné pasáže však o jeho pramenech vypovídají dostatečně. Všeobecně se zdá, že antičtí hudební teoretikové vykládali o rytmu a metru daleko méně než o harmonii<sup>364</sup>, a tak musel Aristides pro svůj výklad o rytmice a metrice hledat jiné zdroje, než které používal doposud. O tom, že měl pro rytmiku k dispozici Aristoxenovy *Základy rytmiky*, svědčí např. pasáž 1.14.34-48, kde Aristides podle Aristoxenova vzoru<sup>365</sup> vypočítává sedm rozdílů rytmických stop<sup>366</sup>, či další paralelní pasáže<sup>367</sup>. Větší či menší obměny, které Aristidův

<sup>364</sup> Ze všech dochovaných antických autorů hudebně-teoretických spisů pojednává o rytmu pouze Aristoxenos ve spise *Základy rytmiky* a pozdní Bakcheios. Bakcheios je vedle Aristida jediným dochovaným autorem, který do spisu o hudbě zahrnul i rytmiku, naopak Aristoxenos o rytmice pojednává ve zvláštním spise odděleném od jeho *Základů harmonie* a ostatní autoři muzikologických spisů vykládají pouze o harmonii. Důvodem může být skutečnost, že antická rytmika pracuje s podobnou terminologií jako metrika, a tím je s metrikou úzce spojena. Proto mohla být tendence propojovat spíše tyto dvě disciplíny než přiřazovat rytmiku k harmonii. O metrice totiž zpravidla bádají a pojednávají jiní lidé než znalci harmonie, přičemž jedinou výjimku z tohoto pravidla představuje Aristoxenos, který se zabýval i harmonií i rytmikou. Zdá se tedy, že to, co říká Aristides v úvodu spisu *Peri músikés*, tedy že téměř nikdo před ním neshrnul bádání o hudbě do jednoho díla (cf. Arist. Quint. *Mus.* 1.2.21-27), je pravda.

<sup>365</sup> Aristox. *Rhythm.* 23.20-27: „Τῶν δὲ <ποδικῶν διαφορῶν> ἐκκείσθωσαν αἱ ἐπτά· πρώτη μὲν, καθ' ἣν μεγέθει διαφέρουσιν ἀλλήλων· δευτέρα δέ, καθ' ἣν γένει· τρίτη δέ, καθ' ἣν οἱ μὲν ῥητοί, οἱ δ' ἄλλοι τῶν ποδῶν εἰσι· τετάρτη δέ, καθ' ἣν οἱ μὲν ἀσύνθετοι, οἱ δὲ σύνθετοι· πέμπτη δέ, καθ' ἣν διαίρεσει διαφέρουσιν ἀλλήλων· ἕκτη δέ, καθ' ἣν σχήματι διαφέρουσιν ἀλλήλων· ἑβδόμη δέ, καθ' ἣν ἀντίθεσι. <Μεγέθει> μὲν οὖν διαφέρει πρὸς ποδός, ὅταν τὰ μεγέθη τῶν ποδῶν, ἃ κατέχουσιν οἱ πόδες, ἄνισα ᾖ. <Γένει> δὲ ὅταν οἱ λόγοι διαφέρωσιν ἀλλήλων οἱ τῶν ποδῶν, οἷον ὅταν ὁ μὲν τὸν τοῦ ἴσου λόγον ἔχῃ, ὁ δὲ τὸν τοῦ διπλασίου, ὁ δ' ἄλλον τινὰ τῶν ἐνρhythμῶν χρόνων...“

<sup>366</sup> Arist. Quint. *Mus.* 1.14.34-48: „διαφοραὶ δὲ ποδῶν ἐπτά· κατὰ μέγεθος, ὡς οἱ τρίσημοι τῶν δισημῶν διενηνόχασι· κατὰ γένος, ὡς ἡμιολίου καὶ διπλασίου· συνθέσει, ἥ τούτων μὲν ἀπλοῦς εἶναι συμβέβηκεν, ὡς τοὺς δισημούς, τοὺς δὲ συνθέτους, ὡς τοὺς δωδεκασήμους (ἀπλοῖ μὲν γὰρ εἰσιν οἱ εἰς χρόνους διαιρούμενοι, σύνθετοι δὲ οἱ καὶ εἰς πόδας ἀναλυόμενοι)· τετάρτη ἢ τῶν ῥητῶν, ὧν μέλλομεν λόγον εἰπεῖν τῆς ἄρσεως πρὸς τὴν θέσιν, καὶ ἀλόγων, ὧν οὐκ ἔχομεν διόλου τὸν λόγον τὸν αὐτὸν τῶν χρονικῶν μερῶν εἰπεῖν πρὸς ἄλληλα· πέμπτη δὲ ἐστὶν ἢ κατὰ διαίρεσιν ποιάν, ὅτε ποικίλως διαιρουμένων τῶν συνθέτων ποικίλους τοὺς ἀπλοῦς γίνεσθαι συμβαίνει· ἕκτη ἢ κατὰ τὸ σχῆμα τὸ ἐκ τῆς διαίρεσεως ἀποτελούμενον· ἑβδόμη ἢ κατὰ ἀντίθεσιν, ὅταν δύο ποδῶν λαμβανομένων ὁ μὲν ἔχῃ τὸν μείζονα χρόνον καθηγούμενον, ἐπόμενον δὲ τὸν ἐλάττωνα, ὁ δὲ ἐναντίως.“

<sup>367</sup> Cf. např. Aristox. *Rhythm.* 27.4 (*Fr. Par.*) a Arist. Quint. *Mus.* 1.13.19-20; Aristox. *Rhythm.* 28.3-28. 8 (*Fr. Par.*) a Arist. Quint. *Mus.* 1.14.20-27 aj.

text vykazuje v porovnání s textem Aristoxenovým, vzhledem k Aristidovu postupu práce s prameny nemusí teorii o Aristoxenovi jakožto Aristidově zdroji popírat. Navíc soudě podle toho, co se dochovalo z Aristoxenových *Základů rytmiky*, je jeho výklad ve srovnání se *Základy harmonie* velice průzračný, takže mohl přesně sloužit Aristidovým účelům. Ten totiž, jak se zdá, i ve výkladu o harmonii dával přednost stručnějším spisům římské doby před komplexními harmonickými rozbory Aristoxenovými<sup>368</sup>. Z jiných míst se dále jeví, že Aristides znal také spisy Dionýsia z Halikarnássu<sup>369</sup> a že pracoval především s Héfaištíónovým *Encheiridiem o metrech*<sup>370</sup>, které svou stručností a přehledností spadá přesně do kategorie spisů, jež Aristides preferoval. Héfaištíón se ve skutečnosti zdá být prakticky jediným pramenem<sup>371</sup> pro

---

<sup>368</sup> Cf. výše v textu oddílu 5. 5 *Hudební rod*, s. 186.

<sup>369</sup> Mathiesen (1983, s. 103-105) spatřuje paralely Aristidova spisu a Dionýsia Halikarnáského mj. v těchto pasážích: Dionys. Hal. *De comp. verb.* 14 a Arist. Quint. *Mus.* 1.20.5-17; Dionys. Hal. *De comp. verb.* 22.112-118 a Arist. Quint. *Mus.* 1.21.49-55; Dionys. Hal. *Pomp.* 6.10.6-7 a Arist. Quint. *Mus.* 1.21.3-6. Tyto pasáže, které Mathiesen jmenuje, se však jeví spíše jako podobné než jako paralelní, tzn. že Aristides ve skutečnosti mohl informace obsažené v nich načerpat i někde jinde, např. v Héfaištíónově spisu o metrech, který Aristides patrně měl k dispozici v některé ze starších a obsáhlejších verzí, než je dochované *Encheiridion peri tón metrón*. Cf. také níže v textu.

<sup>370</sup> Héfaištíón byl gramatik činný v Alexandrii v 2. stol. n. l. Napsal nejprve 48 svazkový spis o metrice, který později ve dvou fázích zredukoval do stručné příručky o metrice pod názvem *Encheiridion peri tón metrón*, která se používala ve školách jako učebnice metriky. Toto *Encheiridion* se dochovalo a paralelních pasáží s Aristidem lze vypořádat četné množství. Cf. např. Heph. *Ench.* 3.5-5.12 a Arist. Quint. *Mus.* 1.21.33-41; Heph. *Ench.* 7.15-8.9 a Arist. Quint. *Mus.* 1.21.41-45; Heph. *Ench.* 5.13-7.14 a Arist. Quint. 1.21.45-49. Pro kompletní seznam paralelních pasáží v Héfaištíónovi a Aristidovi cf. Mathiesen 1983, ss. 101-113, a především Ophuisen 1987, ss. 31-169. Héfaištíón byl považován za velkou autoritu na poli metriky, a proto bylo jeho dílo už ve starověku hojně komentováno. Zdá se také, že Héfaištíónova autorita byla tak značná, že jeho dílo zastínilo a možná i zastavilo jakékoli další pokusy o bádání v oboru metriky, neměly-li to být komentáře k Héfaištíónovi. Rozhodně nemáme od 2. stol. n. l. zmínky o žádném dalším metrikovi než o Héfaištíónovi. Z Héfaištíóna čerpali byzantští metrikové Georgios Choïroboskos (2. pol. 8. stol. n. l.), Isaak Tzetzes (†1138 n. l.) a Demetrius Triclinius (poč. 14. stol. n. l.). Choïroboskova *Scholia in Hephaestionem* pak komentují nejen *Encheiridion*, ale i obě předchozí verze Héfaištíónova díla, a tak si alespoň částečně můžeme utvořit obrázek o rozsáhlosti jeho projektu.

<sup>371</sup> O Dionýsiu z Halikarnássu jakožto Aristidově prameni cf. pozn. 369, s. 198.

Aristidův výklad o metrice<sup>372</sup>, a protože některé pasáže Aristidova pojednání o metrech se v Héfaištiónově *Encheiridiu* nevyskytují<sup>373</sup>, vypadá to, že Aristides měl vedle *Encheiridia* k dispozici i jednu či dokonce obě ranější verze Héfaištiónova díla o metrech. Pasáže chybějící v *Encheiridiu* lze totiž částečně najít v Choïroboskových<sup>374</sup> scholiích k Héfaištiónovi, který pracoval i s obsáhlejšími verzemi Héfaištiónova spisu. Tento Aristidův odklon od obvyklého postupu tvorby, kdy se autor snaží shromáždit větší množství pramenů, přičemž vykazuje jistou preferenci pro stručnější spisy než obsáhlá pojednání o studované tematice, může být dán jednoduše skutečností, že žádné jiné dílo o metrice než Héfaištiónovo *Peri tón metrón* neexistovalo a že byl Aristides v podstatě nucen vedle *Encheiridia* sáhnout po některé ze starších verzí Héfaištiónova spisu, jakkoli to byl spis velice obsáhlý. Paralel mezi oddílem o metrice v Aristidovi a

---

<sup>372</sup> Soudě podle Choïroboska, obsahovaly původní verze Héfaištiónova spisu i výklady o rytmu a rytmyce (Choer. in *Heph.* 177.1-17) a patrně také o stavebních elementech slova, tj. hláskách a slabikách (Choer. in *Heph.* 184.14-22, kde autor uvádí, že Héfaištión toto neprobírá v *Encheiridiu*). Aristides tedy měl možnost Aristoxenův výklad o rytmyce srovnat s výkladem Héfaištiónovým a pak plynule pokračovat pojednáním o hláskách podle Héfaištióna, aniž by k tomu potřeboval mít fyzicky k dispozici spis Dionýsia z Halikarnássu. Srovnání s Choïroboskem (např. Choer. in *Heph.* 188.1; 189.8) navíc naznačuje, že obsáhlejší verze Héfaištiónova spisu obsahovaly citace právě z Dionýsia, a proto pasáže, které Mathiesen považuje za paralelní s Dionýsiem, ve skutečnosti nemusely vzniknout v důsledku použití Dionýsiova textu jako pramene.

<sup>373</sup> Opět díky svědectví Choïroboskovu víme, že *Encheiridion* se dochovalo v té podobě, v jaké ho Héfaištión zkomponoval z delších verzí svého díla (cf. Choer. in *Heph.* 184.14-22). Pro oddíly chybějící v *Encheiridiu* musel tedy Aristides mít i další prameny.

<sup>374</sup> Např. problematická pasáž z Arist. Quint. *Mus.* 1.21.55-59, kde Aristides vykládá o vlivu „aspirovaného vokálu“ na tzv. obojetné slabiky (cf. oddíl 3. 2 *Překlad 1. knihy Peri músikés*, s. 94), v Héfaištiónově *Encheiridiu* chybí, lze ji však i s vysvětlujícím příkladem najít v Choïroboskových scholiích k Héfaištiónovi 197.15-17 (cf. také oddíl 5. 9. 3 *Zachování dlouhé slabiky*, s. 203-205). Podobně se to má i s Aristidovým výkladem o tzv. jednoduchém prokeleusmatiku, který autor porůznu ztotožňuje s pyrhichijem a pariambem (cf. Arist. Quint. *Mus.* 1.15.3-6, 1.15.20, 1.22.4, a Choer. in *Heph.* 213.2-4; cf. také pozn. 148, s. 49). Cf. také oddíl o etymologii slova *metron* (Arist. Quint. *Mus.* 1.23.4-5, a Choer. in *Heph.* 183.7-8). Aristides rovněž používá určité termíny (*stoicheion ametabolon*; *prótotypa metra*), které nenajdeme v *Encheiridiu*, ale používá je Choïroboskos, byť v jiných spisech než ve scholiích k Héfaištiónovi. Vzhledem k tomu, že Choïroboskos Héfaištióna dobře znal, je možné, že adoptoval i terminologii obsáhlejších verzí Héfaištiónova spisu. A protože tyto termíny používá také Aristides, mohla by i tato shoda mezi oběma autory být dalším důkazem toho, že i Aristides měl k dispozici více než jen *Encheiridion*.

v Héfaištíónově *Encheiridiu* je četné množství<sup>375</sup>, přesto se Aristides mnohdy přesně nedrží Héfaištíónova řazení<sup>376</sup> jednotlivých metrických jevů, ale opět prokazuje tvůrčí a místy velice svérázný přístup. Tam, kde Héfaištíón pro vysvětlení uvádí bohatý počet příkladů, Aristides jejich jednoznačným odmítnutím jakoby naznačuje, že nepíše učebnici, ale odborné pojednání. To ho ale mnohdy nutí k dalšímu dovysvětlování textu<sup>377</sup>. Tyto doplňující poznámky by mohly být další podporou pro hypotézu, že Aristidovi pro výklad o metrice nestačilo pouze *Encheiridion* a že měl k dispozici i některou z delších verzí Héfaištíónova textu. Možná by ale také mohly vypovídat o tom, že Aristides Héfaištíónovo *Encheiridion* dobře znal, třeba proto, že podle něj sám studoval, a proto byl schopen doplňující informace dodat na základě vlastních znalostí a zkušeností, protože metrice poměrně rozuměl. Určité úseky v Aristidově výkladu

<sup>375</sup> Cf. pozn. 374, s. 199.

<sup>376</sup> Viděli jsme, že podobně postupoval i v případě pojednání o harmonii (cf. výše v textu kapitoly 5. 5 *Hudební rod*, s. 186, a 5. 7 *Systém tonoi*, s. 192). V Aristidově výkladu o metrice uvedu jako příklad pasáž o tzv. obojetné slabice (Arist. Quint. Mus. 1.21.32-49), kde se Aristides odklání o řazení svého vzoru (Heph. *Enchir.* 3.4-8.9) a vykládá o pravidlech vzniku obojetných slabik v pořadí *vocalis ante vocalem corripitur, brevis in longo a muta cum liquida*, kdežto Héfaištíón má poslední dva typy přehozené. Aristides také zařazuje výklad o případech, kdy tato pravidla neplatí a obojetné slabiky nevznikají, až za pojednání o obojetné slabice, zatímco Héfaištíón o tomtéž pojednává v průběhu téhož výkladu. Tyto odchylky ale také mohly vzniknout tím, že Aristides patrně pracoval i s některou obsáhlejší verzí Héfaištíónova díla *Peri tón metrón*.

<sup>377</sup> Pro větší názornost toho, jak se oba texty od sebe liší, uvedu jen krátký úsek paralelních pasáží. Jak bylo řečeno výše v hlavním textu, Héfaištíón uvádí příklady (*Enchir.* 3.4-3.17: „Κοινή γίνεται συλλαβὴ κατὰ τρόπους τρεῖς· ἢτοι ὅταν μακρῷ φωνήεντι ἢ μηκυνομένῳ ἢ διφθόγγῳ ἐπιφέρηται φωνήεν οἶον Ἄνδρα μοι ἔννεπε μούσα (α 1), πλάγχθη ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον (α 2), τοῦ κέρα ἐκ κεφαλῆς ἐκκαϊδεκάδωρα (Δ 109). ῥᾶον μὲν οὖν γίνεται ἡ τοιαύτη κοινή, εἴγε ἡ συλλαβὴ εἰς μέρος λόγου ἢ πεπερατωμένη ὥς ἐν τοῖς προκειμένοις παραδείγμασι, σπανιώτερον δὲ ἐπὶ μέσης λέξεως· οὐ μὴν ἀλλ' ὅμως εὐρίσκεται καὶ μάλιστα ἐν τοῖς ἄλλοις μέτροις· ἐν μὲν ἰαμβικῷ Αἰσχύλος ἐν Νιόβῃ (155) Ἴστρος τοιαύτας παρθένους [λοχεύεται]. ἐν δὲ ἰωνικῷ τῷ ἀπὸ μείζονος Σωτάδου ἐξ Ἀδώνιδος τόδε τίνα τῶν παλαιῶν ἱστοριῶν θέλετ' ἐσακοῦσαι·“), kdežto Aristides místo názorných příkladů dává přednost dalšímu vysvětlení (Arist. Quint. Mus. 1.21.32-41: „μέσαι μὲν οὖν εἴρηνται καὶ κοινὰ διὰ τὸ ποτὲ μὲν βραχείας, ποτὲ δὲ μακρᾶς ἐκπληροῦν χρειάν. τούτων δὲ αἱ μὲν ἀπὸ τῶν φύσει μακρῶν λαμβάνονται, ὅταν εἰς φωνήεν μακρὸν λήγῃ συλλαβή, τῆς ἐξῆς ἀπὸ φωνήεντος ἀρχομένης /τῷ γὰρ οὐκ ἔχειν μεταξὺ σύμφωνον τὸ συνάπτον αὐτὰς κεχηνότας ἀπεργαζόμεναι τοὺς ἥχους τὴν τῆς φωνῆς διαλύουσιν εὐτονίαν, ἢ τε ἡμετέρα σπουδὴ τοῦ τὴν δευτέραν ἐπιλαβεῖν συλλαβὴν διὰ τὴν τῆς φωνῆς συνέχειαν πρὶν ἐντελῇ προενέγκασθαι τὴν προτέραν τῆς τοῦ καθηγουμένου τόνου μακρότητος ἀποτεμέναι/...“).



jako by totiž naznačovaly, že autor považuje problematiku za tak jasnou, že není potřeba se o ní více rozepisovat.

#### 5. 9. 1 Katalexe (1.23.24-30)

Jako dobrý příklad toho, co mám na mysli, poslouží pasáž o katalexi, kterou Aristides uzavírá postřehem, že „*pokud je hyperkatalexe dlouhá dvě slabiky, je to v podstatě brachykatalexe*“ (1.23.24-30). Tento postřeh nenajdeme v obdobné pasáži ani v Héfaištiónově *Encheiridiu* (13.2-14.13) ani v Choïroboskových (*in Heph.* 220.3-224.19) scholiích, takže se může jednat o komentář samotného Aristida. Vznikla však tato vysvětlivka opravdu v důsledku Aristidova výjimečného vhledu do problematiky nebo spíše jeho nedůsledností při práci s delší verzí Héfaištiónova spisu? Z pohledu Aristidova čtenáře by totiž právě tato vysvětlivka potřebovala podrobnější komentář, protože pravidlo, které zde Aristides uvádí, zdaleka neplatí pro všechna metra, jak se může na první pohled jevit z Aristidova značně obecného výkladu o katalexích. Toto pravidlo lze totiž uplatit výhradně pro jambická metra<sup>378</sup>, což Aristides jaksi opomněl zmínit. Nemusel samozřejmě z pozice příslušného odborníka cítit potřebu tuto pasáž více komentovat, protože se domníval, že každý bude vědět, že zmíněné pravidlo platí pouze pro určitý typ meter. Je však také možné, že si při práci s obsáhlejší verzí Héfaištiónova textu, která patrně obsahovala ještě větší množství příkladů než dochované *Encheiridion*, neuvědomil, že u jiných než jambických meter to takto nefunguje a že vynecháním názorných příkladů, které se mu do odborného pojednání nehodily, výrazně naruší srozumitelnost výsledného textu. Pro domněnku, že Aristides měl spíše jen školní znalosti metriky a že drobné nedostatky v části o metrice nejsou dány jeho výjimečnou odborností, ale nepochopením, by svědčil také charakter ostatního výkladu, kde autor prakticky do detailu popisuje základní jevy, vzhledem k nimž pasáže podobné těm o brachykatalexi působí cizorodě. Nejeví se to tedy tak,

---

<sup>378</sup> Na tuto myšlenku mě přivedla prof. Bartol z Uniwersytet im. Adama Mickiewicza v Poznaniu. Cf. komentář ke kapitole 23, s. v. *pokud přebývá stopa, je to opět metrum brachykatalektické*, s. 156-157.

jako by Aristides jednou chtěl a podruhé nechtěl vysvětlit úplně vše, ale jako by to jednou uměl a podruhé nikoli. V souladu s touto domněnkou jsou i další dvě nesrovnalosti, kterých se Aristides ve výkladu o metrice dopustil.

#### 5. 9. 2 Makrá versus bracheia (1.21.23-26)

První z těchto omylů spadá do kategorie správného používání metrické terminologie. Aristides ve výkladu o délkách hlásek vysvětluje, že *krátká hláska je polovina dlouhé, stejně tak jako je souhláska polovina krátké hlásky*<sup>379</sup>. Pro svůj popis však zcela abruptně používá adjektiva ve femininu<sup>380</sup>, ačkoli vykládá o hláskách (τὸ στοιχείον), u nichž by správně měl použít adjektiva v neutru. Autor dále navazuje výkladem o slabikách, pro jejichž popis řečtí metrikové běžně používají adjektiva *makrá* a *bracheia* ve femininu, aniž by mnohdy za tato adjektiva dodávali substantivum *syllabé*. Aristidův výklad v této pasáži však pojednává o slabikách jen z části, protože zatímco první polovinu věty o „dlouhé“ a jejím poměru ke „krátké“ lze vnímat také jako výklad o slabikách, druhá polovina o konsonantu se již musí vztahovat výhradně k hláskám. V rámci teorie metriky se totiž nesetkáme s kratší slabikou, než je slabika krátká. Aristides dále vykládá o tom, jak z „krátké“ vzniká „dlouhá“, a sice přidáním dvou konsonantů nebo jednoho vokálu. Vzhledem k tomu se tedy zdá, že konec výkladu už opět pojednává o slabikách, což Aristides podporuje jednoznačným přechodem k poučení o slabikách dlouhých polohou a jejich vztahu ke slabikám obojetným. Nelze tedy než učinit takový závěr, že Aristides buď neznal úzus

<sup>379</sup> Pro podobný postřeh cf. Choer. in Heph. 180.19-21: „οἷον τὴν <ω> οἱ γραμματικοὶ λέγουσι δύο χρόνων εἶναι, οἱ δὲ ῥυθμικοὶ δύο ἡμίσεος, δύο μὲν τοῦ <ω> μακροῦ, ἡμιχρονίου δὲ τοῦ <σ>· πᾶν γὰρ σύμφωνον λέγεται ἔχειν ἡμιχρόνιον.“

<sup>380</sup> Arist. Quint. Mus. 1.21.19-26: „Τούτων οὖν οὕτως ἐχόντων δέδεικται τὰ μεγέθη τῶν στοιχείων τοῖς διαστήμασιν ἰσάρισμα τοῦ τόνου· τὸ μὲν γὰρ ἐλάχιστον αὐτῶν τοῦ μεγίστου τεταρτημόριον ἐστίν, ὡς ἡ δίεσις τοῦ τόνου, τὸ δὲ μέσον ἡμισυ μὲν τοῦ μείζονος, διπλάσιον δὲ τοῦ ἐλάττονος. τῆς μὲν γὰρ μακρᾶς ἡμίσειά ἐστι βραχεῖα, τῆς δὲ βραχεῖας ἀπλοῦν σύμφωνον· ὁῦλον δὲ ἐκ τοῦ τὴν βραχεῖαν ἢ διπλοῦ συμφώνου παρατεθέντος ἢ ἐνὸς φωνήεντος γενέσθαι μακράν. ἔτι τῶν συλλαβῶν αἱ...“

metrické teorie, která feminina *makrá* a *bracheia* bez přidaných substantiv užívá výhradně pro popis slabik a nikoli hlásek, nebo že nedopatřením smísil výklad o slabikách s pojednáním o hláskách. První důvod je spíše nepravděpodobný, protože Aristidův pramen Héfaištió (Enchir. 1.4; 8.16nn. aj.) s těmito termíny pracuje četně a jednoznačně, jak bez přidaného substantiva *syllabé*, tak mnohdy i s ním. Proto každý, kdo jeho příručku znal, musel mít povědomí i o tomto úzu. Aristides tedy zřejmě omylem propojil výklady v pramenech, které sice pojednávaly o věcech spřízněných, ne však totožných. Něco takového by se odborníkovi na metriku patrně nestalo.

### 5. 9. 3 Zachování dlouhé slabiky (1.21.49-59)

Podobně nedbalý postup při práci se zdroji vykazuje i pasáž 1.21.49-59. Aristides zde hovoří o dvou případech, kdy z přirozeně dlouhé slabiky na konci slova, po němž následuje samohláska, nevzniká slabika obojetná. První případ poukazuje na dvouhlásku vzniklou tzv. spojením (συνπλοκή), v níž se podle Aristida jednotlivé samohlásky vyslovují zřetelněji než v běžné dvouhláске<sup>381</sup>. V textu je však na jednom místě lacuna a není ani možné ho porovnat s obdobnou pasáží v Héfaištiónovi, protože tento výklad byl patrně obsažen v některé ze starších verzí jeho spisu, které se nám nedochovaly. Směrodatnější vzhledem k posouzení Aristidovy metody práce s prameny je až druhý citovaný případ. Aristides zde uvádí, že z přirozeně dlouhé, ale „velmi slabé“ (λίαν ἄσθενής) slabiky na konci slova se nestává obojetná tehdy, když počáteční hláska následujícího slova je aspirovaná<sup>382</sup>. V Héfaištiónově *Encheridii* opět paralelní pasáž nenajdeme a celkově působí výklad velmi nejasně, ať už vzhledem k termínu „velmi slabá slabika“ nebo „aspirovaný vokál“<sup>383</sup>. Proto Winnington-Ingram označil pasáž za „suspecta“ (1963, s. 43) a také další badatelé a překladatelé, kteří se

<sup>381</sup> Cf. oddíl 3. 2 Překlad 1. knihy *Peri músikés*, s. 94.

<sup>382</sup> Cf. tamtéž.

<sup>383</sup> Aristides sice explicitně hovoří jen o aspirované hláске, ne o aspirovaném vokálu. Protože se však výklad týká obojetných slabik, které vznikají v hiátu, musí být Aristidova aspirovaná hláska fakticky aspirovaným vokálem.

snaží najít v Aristidově výkladu smysl<sup>384</sup>, se domnívají, že se kus textu v této pasáži patrně ztratil, a vkládají po λίαν ἄσθενής lacunu (Ophuisen 1987, s. 48; Duysinx 1999, s. 99). Porovnáme-li však studovanou pasáž s výkladem v Choïroboskových *scholiích k Hēfaistiōnovi*, zjistíme, že ve skutečnosti v textu lacuna patrně nechybí. V oddíle 197.2-197.17 totiž Choïroboskos cituje Hēfaistiōna, který podle Héliodóra uvádí osm specifických případů, kdy se z přirozeně dlouhé slabiky v hiátu nestává slabika obojetná, i když následuje slovo začínající vokálem<sup>385</sup>. Náš případ s aspirovanou hláskou zde najdeme pod číslem 5, a to i s názorným příkladem, který daný jev jasně vysvětluje tak, jak to měl Hēfaistiōn ve zvyku. Tento příklad dokonce vrhá světlo i záhadu tzv. „velmi slabé slabiky“, za niž bylo podle všech známek považováno koncové αι a οι<sup>386</sup>, které bylo tak „slabé“, že se vyslovovalo spíše krátce, a tudíž ani nemělo vliv na pozici přízvuku na třetí slabice od konce. Měl-li tedy Aristides tak jako v ostatním svém výkladu o metrice i pro tuto pasáž k dispozici Hēfaistiōnův text *Peri tón metrón*, nezbyvá než se ptát, co ho vedlo k tomu, že si

<sup>384</sup> Ani Schäfke ani Mathiesen tuto pasáž nekomentují.

<sup>385</sup> Choer. in *Heph.* 197.2-197.17: „...λέγει ὁ <Ἡλιόδωρος> βοηθεῖσθαι τῷ τοιοῦτῳ τρόπῳ καὶ μεῖναι αὐτὴν μακρὰν καὶ μὴ γίνεσθαι κοινὴν κατὰ ἡ' τρόπους. πρῶτον μὲν, ὅτε στιγμὴ ἐπιφέρεται αὐτῇ τῇ μακρᾷ οἷον ἀθάνατοι· οὐδ' εἴ τις ἀπόπροθι δώματα ναίει (ε 80). δεύτερον δέ, ἐὰν αὐτῇ ἡ μακρὰ περισπᾶται οἷον τῷ Ἀσκληπιάδῃ, [ἀτὰρ οὐκ ἴδον ὅμματα φωτός (Α 614). τρίτον, ἐὰν τῇ μακρᾷ περισπωμένη ἐπιφέρεται] ἐσθλὸν δ' οὐδέ τι πω εἴπας ἔπος οὐδ' ἐτέλεσσας (Α 108)· τὸ γὰρ εἴπας περισπᾶται. τέταρτον, ἐὰν ὀξεῖα ἐπιφέρεται οἷον πῇ ἔβη Ἀνδρομάχῃ λευκώλενος (Ζ 377). πέμπτον, ἐὰν δασυνόμενη λέξις ἐπιφέρεται οἷον δόμεναι ἐλικώπιδα κούρην (Α 98)· τὸ γὰρ ἐλικώπιδα ἐπιφέρεται δασυνόμενον. ἕκτον, ὅτε συγκρουσμός καὶ συνέχεια ἔστι συναλοιφῆς γινομένης Ἰδαῖ, Ἐκτορι ταῦτα κελεύετε μυθήσασθαι (Η 284)· Ἰδαῖ γάρ ἐστι τὸ ἐντελές. ἑβδομον, ὅτε ὁ ἡ διαζευκτικός † ἐπιφέρεται ἢ Αἴας ἢ Ἰδομενεὺς ἢ δῖος Ὀδυσσεύς (Α 145)· περὶ τῆς <ας> φησι συλλαβῆς· τοῦτο δὲ δεῖ παρατηρῆσαι, ὅτι πρὸ τοῦ <η> κεῖται σύμφωνον ἐν τῷ <ας>, καὶ ὅμως ὥσπερ <περὶ> ἀμφιβαλλομένης καὶ οὐκέτι ὁμολογουμένης μακρᾶς φησὶν ὁ Ἡλιόδωρος. ὄγδοον, ὅτε τὸ <ι> ἐπιφέρεται οἷον ἡ δὲ μολυβδαίνῃ ἰκέλη εἰς βυσσὸν ὄρουσεν (Ω 80).“

<sup>386</sup> Toto pravidlo nacházíme u part. praes. med./pass. (παιδευόμεναι), ind. praes. med./pass. (παιδεύονται) a také u imp. aor. med. (παίδευσαι) a např. inf. praes. med./pass (παιδεύεσθαι), kde koncová slabika, která by měla být přirozeně dlouhá, a jako taková posunovat přízvuk ze třetí na druhou slabiku od konce slova, takto nepůsobí, protože se patrně vyslovovala oslabeně, tedy zkráceně. Toto pravidlo už však neplatí pro 3. sg. opt. aor. act. (παιδεύσαι) ani pro inf. pf. act. (πεπαιδευκέναι), kde koncové αι znovu funguje jako přirozeně dlouhá slabika.

z osmi citovaných příkladů vybral zrovna příklad číslo pět, který nepatří ani mezi příklady typičtější ani běžnější než ostatních sedm příkladů. Zároveň si nelze nevšimnout, že případ, který Aristides uvádí jako dvouhlásku vzniklou „spojením“, se mezi osmi příklady v Choïroboskových scholiích nenachází<sup>387</sup>. Znovu se nám tedy potvrzuje hypotéza, že Aristides rád pracoval s více zdroji<sup>388</sup>, jejichž znění porovnával a na základě toho, co si poznamenal či zapamatoval, pak složil vlastní text. Je samozřejmě možné, že pasáž o dvouhlásce vzniklé „spojením“ se nacházela někde výše v Héfaištíónově textu, kde autor rozebíral možná běžnější příklady zachovávání přirozené délky, a že tato pasáž se u Choïroboska nedochovala. To by přesto nepopíralo Aristidovu metodu porovnávání různých výkladů, protože z Choïroboskova svědectví, který se vždy drží Héfaištíónova textu věrně<sup>389</sup>, lze usoudit, že pojednání o dvouhlásce vzniklé „spojením“ muselo být součástí nějakého jiného celku a nikoli příkladem chybějícím ve výčtu osmi možností zachování přirozené délky, který máme dochován u Choïroboska. Aristides i Choïroboskos dále navazují na studovanou pasáž výkladem o „neměnné hlásce mý“, která narozdíl od ostatních likvid ve spojení s něnou hláskou tvoří poziční délku. Zdá se tedy, že Héfaištíón o tematice zachování dlouhých slabik vykládal ve třech úsecích, z nichž se u Choïroboska zachovaly pouze dva, a že Aristides z každého z nich vybral jeden příklad. Avšak to, že Aristides vybral právě výše uvedené příklady, aniž by je doplnil vysvětlujícím materiálem, může být stejně jako v případě výkladu o brachykatalexi<sup>390</sup> důkazem toho, že autor možná nebyl dostatečně odborně připraven, a tudíž schopen objektivně posoudit, co je jednoznačné a co by mohlo bez dalšího vysvětlení působit čtenáři obtíže.

---

<sup>387</sup> Cf. pozn. 385, s. 204.

<sup>388</sup> Zde mám na mysli různé verze Héfaištíónova spisu, protože se nezdá, že by v Aristidově době byly k dispozici i jiné spisy o metrice než právě Héfaištíónovo *Peri tón metrón*.

<sup>389</sup> Cf. např. Heph. *Enchir.* 6.9nn a Choer. in Heph. 201.20nn.

<sup>390</sup> Cf. výše v textu kapitoly 5. 9. 1 *Katalexe*, ss. 201-202.

## 5. 10 Melisma

V oddíle 1. 4 o proměnách vztahu hudebního rytmu k veršovému metru jsme z rozboru notačních zápisů vyvodili, že v Aristidově době byl běžný odklon rytmu od metra v podobě tzv. melismatu. Aristides ve svém spise nic podobného neprobírá. Autor sice považuje hudební rytmus za odlišný od veršového metra, jak naznačuje struktura první knihy, kde oddíl o rytmice předchází výkladu o metricce; explicitně pak je rozdíl mezi těmito dvěma složkami hudby stanoven v kapitole 23 (1.23.1-12): metrum se podle Aristida od rytmu liší buď jako část celku nebo svou podstatou, neboť rytmus spočívá v arzi a tezi, zatímco metrum v nestejnosti slabik<sup>391</sup>. Je zřejmé, že tato pasáž pro výzkum melismatu v teoretických spisech nemůže sloužit, protože se jedná pouze o obecnou charakteristiku dvou hudebních složek, a ne o popis působení hudebního rytmu na metrum tak, jak jsme vypožadovali v oddíle 1. 4. Absence výkladu o melismatu u Aristida ale může být dána tím, že Aristides byl zvyklý pracovat pouze s prameny, aniž by se ohlížel na reálný stav hudby. Pokud by jeho prameny o melismatu nic nevypovídaly, ani Aristides by o něm nemohl pojednat.

Žádný z Aristidových pramenů nepojednává o fenoménu melismatu: Aristoxenos patrně z toho důvodu, že v jeho době nebylo melisma tak obecně rozšířené<sup>392</sup>, ostatní autoři proto, že se o něm nedočetli právě v Aristoxenovi a že je pro ně teoretizování lákavější než popis reality. Podobně postupuje i Aristides, který se drží svědectví svých pramenů a otázkou reálného stavu hudby ve své době se nezabývá<sup>393</sup>, protože to není jeho hlavním cílem.

O vývoji hudby se v Aristidovi nic dalšího nedovídáme. Z výše uvedeného je však jednoznačně zjevné, že Aristides si změny, které v hudbě během historie proběhly, uvědomuje. Srovnáním studovaných pasáží v Aristidovi s obdobnými místy

---

<sup>391</sup> Z toho dále Aristides vyvozuje, že rytmus se může skládat ze stejných slabik a protikladných stop, kdežto metrum nemůže mít stejné slabiky nikdy a protikladné stopy obsahuje jen vzácně. Cf. oddíl 3. 2 *Překlad 1. knihy Peri músikés*, s. 96.

<sup>392</sup> Cf. oddíl 1. 4 *Metrum versus hudební rytmus*, s. 31.

<sup>393</sup> Cf. výše oddíl 5. 1 *Hypaté versus Neaté*, s. 176, a 5. 5 *Hudební rod*, s. 185.

v ostatních dochovaných starořeckých muzikologických<sup>394</sup> spisech jsme však dokázali, že toto uvědomění není příliš hluboké a že autorovo „dnes“ mnohdy nevypovídá o jeho současnosti, ale o současnosti jeho pramenů. Závěrem tedy nezbývá než konstatovat, že Aristides při psaní svého spisu pracoval výhradně s prameny, aniž by se snažil zanést i poznatky plynoucí z praxe jeho doby.

---

<sup>394</sup> A i dalších spisů, protože Aristides, jak jsme se přesvědčili, vykládá také o rytmicí a metrice, což nejsou témata, o nichž by antičtí muzikologové obvykle pojednávali. Cf. oddíl 5. 9 *Rytmika a metrika*, s. 197.

## **6. ZÁVĚR**

Aristides Quintilianus, autor konce 3. století n. l., vykládá ve svém spise *Peri músikés* o hudební teorii stejně, jako se o ní lze dočíst i v díle Aristoxena v Tarentu, velkého muzikologa 4. stol. př. Kr. To by mohlo naznačovat, že v průběhu sedmi staletí antická hudba neprošla žádným vývojem. Ze zpráv současníků a později i z notačních zápisů však vyplývá, že k vývoji docházelo a že některé hudební prvky byly v průběhu věků opuštěny (systém *harmonii* a pluralita hudebních rodů) a jiné zase vznikaly (melisma). Přesvědčili jsme se o tom, že Aristides si určitého vývoje hudby je vědom, že však toto povědomí je hluboké jen do té míry, pokud o něm referují jeho prameny, a že v okamžiku, kdy o některém jevu prameny mlčí, nenajdeme ho ani u Aristida (melisma). Podobně Aristides přejímá od svých pramenů jevy, které jsou vyličený jako funkční, i když v době vzniku těchto pramenů ve skutečnosti již nefungovaly (pluralita hudebních rodů). Muzikologické spisy 2. století n. l., z nichž Aristides převážně čerpal, jsou totiž poplatné doktríně Aristoxenově a zároveň vykazují oblibu v teoretizování, které nemá nic společného s reálným stavem hudby v době jejich vzniku. Aristides je tedy autor, který skládá své dílo výhradně na základě písemných zdrojů, aniž by s nimi polemizoval a ohlížel se na reálný stav, v němž se hudba nachází. To je ostatně naprosto v souladu s hlavním cílem, který si smělý spisovatel stanovil: shrnout dosavadní bádání o hudbě do jednoho díla, což nikdo před ním doposud neudělal, a to z pochopitelného důvodu. Je totiž nemožné detailně ovládat hudbu ze všech aspektů, kterým se věnovali jednotlivci před Aristidem. Autor, který se rozhodne pro tak rozsáhlý projekt, tj. sepsat komplexní dílo o hudební teorii, zahrnující podrobný výklad o harmonii, rytmice a metrice, o hudební výchově, jejím vlivu na formování lidského charakteru a o číselných poměrech v lidské duši, a konečně o výsostném tématu hudební kosmologie, tj. o harmonii sfér, takový autor bude spíše sečtělý spisovatel než hudebník či muzikolog, který by chtěl pojednat o tom, jak fungují principy hudby v jeho době. Tomu odpovídá také řazení jednotlivých knih, kdy teorie je jen prvním stupněm k výkladu o hudební výchově,



zatímco hlavní pozornost je věnována právě hudební výchově a hudební kosmologii. Autor takového pojednání tedy potřebuje ovládat hudební teorii jen do té míry, aby dokázal popsat jevy, bez kterých se později neobejde ve výkladu o závažnějších otázkách, a proto mu jako prameny vyhovují stručnější muzikologické úvody římské doby. A tak jakkoli mohl příležitostně pracovat i s nějakým obsáhlejším dílem, jako jsou spisy Aristoxenovy či Héfaistiónovo dílo *Peri tón metrón*, hlavními zdroji pro první knihu Aristidova spisu *Peri músikés* byli Kleoneidés, Gaudentius, Níkomachos a Porfyrius, jehož dílo autor podle všech známek znal kompletně a s jehož myšlenkami se ztotožňoval. Obliba Porfyria, a tedy i Plótína a potažmo i Platóna a Plútarcha, by také vysvětlovala spíše filozofický než technický ráz spisu. Viděli jsme tedy, že Aristides rád pracuje s více prameny, a dále jsme se přesvědčili o tom, že informace v nich obsažené rád kombinuje, přeskupuje a přeformulovává, takže výsledný text se povětšinou zdá být jeho vlastním výtvozem. To také mohlo být účelem a zároveň důvodem k tomu, proč Aristides tak vzácně, alespoň pokud se týká první knihy, jmenuje své zdroje. Tato skutečnost však zároveň může být důsledkem Aristidovy pracovní metody, kdy autor shromáždí co největší množství pramenů, které pečlivě prostuduje, a na základě poznámek či osvojených poznatků vytvoří vlastní výklad, aniž by již konkrétně dokázal či cítil potřebu stanovit, ze kterého pramene v té které pasáži čerpal. V tom je přímým protikladem Pseudo-Plútarcha, který je naopak pyšný na bohatou základnu cenných pramenů a takřka nikdy neopomene zmínit, kdo je autorem použitého výroku. Pseudo-Plútarchos však již nedokáže s obtížnou hudební tematikou odborně nakládat ani vlastním vkladem sepsat něco hodnotnějšího, než je pouhý pokus o literární formu symposia složeného na hudební téma. Naopak Aristides i přes výše zmíněné omyly určitý vhled do tematiky prokazuje a s výjimkou chybějících odkazů na prameny se jeho pracovní postup jeví jako veskrze moderní, protože umožnil autorovi povýšit jeho dílo nad úroveň pouhé kompilace pseudo-plútarchovského typu.

Proto je navzdory drobným nedostatkům v technickém výkladu i na bázi struktury postavení Aristidova spisu mezi ostatními dochovanými muzikologickými spisy výlučné. Jako jediný „muzikolog“ po Aristoxenovi zahrnul do svého pojednání

rytmiku a také metriku, což neudělal ani Ptolemaios, u nějž jinak z hlediska koncepce spisu lze vypořádat mnoho styčných bodů s Aristidem. Aristides dále usiluje o sepsání literárního díla, čemuž nasvědčuje propracovaný úvod, přehledná struktura i kruhová kompozice spisu. Z vědeckého hlediska nedosahuje Aristidův spis hodnoty díla Aristoxenova či Ptolemaiova, protože Aristides zjevně nebyl ani muzikolog ani hudebník ani matematik, ale vzdělaný intelektuál se zálibou ve filozofii a možná dokonce pedagog, lze-li soudit z jeho enormního zájmu především o otázku platónské výchovy v druhé knize spisu. Avšak jakkoli se Aristidův spis technicky nevyrovná promyšleným pojednáním Aristoxenovým a Ptolemaiovým, s ostatními muzikologickými spisy římské doby je v ohledu odbornosti víceméně srovnatelný. Byl to však právě Aristides, který úspěšnou realizací smělého koncepčního plánu zajistil svému dílu oblibu u budoucích generací do té míry, že z něj čerpali ještě byzantští muzikologové. Aristidův spis *Peri músikés* tak získal postavení komplexního souboru znalostí o hudbě, tedy svým způsobem určitého encyklopedického díla, které v kostce shrnuje dosavadní muzikologické bádání. O věrohodnosti jeho výpovědi nebude nikdo pochybovat ještě tisíc let po Aristidově smrti, stejně jako Aristides nepochyboval o pravdivosti výkladů Aristoxenových či Kleoneidových nebo Níkomachových. Avšak tam, kde Aristoxenos ještě popisoval reálnou situaci, se již Kleoneidés a Níkomachos ocitají na poli teoretických výkladů, s nimiž největší muzikolog antické doby Aristoxenos tak vehementně polemizoval. V tomto ohledu se Aristides od úzu hudebních teoretiků římské doby neodchýlí, a proto je závěrem nutné zdůraznit, že i když je jeho spis *Peri músikés* souborem muzikologického bádání starověku, nevypovídá o reálném stavu hudby v jeho době.

## **7. BIBLIOGRAFIE**

### 7. 1 Encyklopedie a slovníky

- BUCHNER, A. 1987<sup>4</sup>, *Encyclopédie des instruments de musique*, Paris, GRÜND.
- FRISK, H. 1960, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag.
- HAVRÁNEK, B., JEDLIČKA, A. 1981, *Česká mluvnice*, Praha, SPN.
- HENDERSON, I. 1975, *The New Oxford History of Music I*, London, 1966, Oxford Un. Press.
- CHANTRAINE, P. 1968, *Dictionnaire étymologique de la langue Grecque*, Paris, Klincksieck.
- LIDDELL & SCOTT 1961<sup>6</sup>, *A Greek-English Lexicon, New Edition*, Oxford, The Clarendon Press.
- MICHAELIDES, S. 1978, *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*, London, Faber and Faber Limited.
- NIEDERLE, J., NIEDERLE, V., VARCL, L. 1998, *Mluvnice jazyka řeckého*, Praha, Vyšehrad.
- POKORNÝ, J. 1959, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, München, Bern, Francke Verlag.
- SMOLKA, J. & kol. 2001, *Dějiny hudby*, Praha, TOGGA.

*Der Neue Pauly, Enzyklopädie der Antike*, 1996, Stuttgart, Weimar, Verlag J. B. Metzler.

*Paulys Real-Enzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft*, 1922, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

*The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, New York, 1996<sup>3</sup>, Oxford University Press.

## 7. 2 Prameny

BARKER, A. 1989, *Greek Musical Writings II, Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge, Cambridge University Press.

BARKER, A. 2004, *Greek Musical Writings I, The Musician and His Art*, Cambridge, Cambridge University Press.

BARTOL, K. 1992, *Pseudo-Plutarch O muzyce*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.

BERGK, TH. 1915, *Poetae Lyrici Graeci*, Lipsia, Teubner.

BELLERMANN, F. 1841, *Anonymi scriptio de musica*, Berlin, Albert Foerstner, <http://books.google.cz/>

BELLERMANN, F. 1847, *Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen*, Berlin, Albert Foerstner. <https://archive.org/details/dietonleiternund00bell>

CHAMBRY, E. 1967 – 1970, *Platon, Oeuvres complètes VI, VII*, Paris, Les Belles Lettres.

COLOMER, L., GIL, B. 1996, *Quintiliano, Aristides. Sobre la música. Introdução, tradução e notas*, revisada por J. García López, Madrid, Editorial Gredos.

- DA RIOS, R. 1954, *Aristoxeni Elementa Harmonica*, Roma, Publica Officina Polygraphica.
- DES PLACES, E. 1976, *Platon, Oeuvres complètes XI, XII*, Paris, Les Belles Lettres.
- DIEHL, E. 1949, *Anthologia Lyrica Graeca*, Lipsia, Teubner.
- DIELS, H. 1922, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.
- DIELS, H., KRANZ, W. 1934, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.
- DÜRING, I. 1930, *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*, Göteborg, Elanders Boktryckeri Aktiebolag.
- DÜRING, I. 1932, *Porphyrrios Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios*, Göteborg, Elanders Boktryckeri Aktiebolag.
- DÜRING, I. 1934, *Ptolemaios und Porphyrios über die Musik*, Göteborg, Elanders Boktryckeri Aktiebolag.
- DUYSINX, F. 1999, *Aristide Quintilien La Musique*, Genève, Librairie DROZ S. A.
- EDMONDS, J. M. 1957, *The Fragments of Attic Comedy*, Leiden, E. J. Brill.
- EINARSON, B., DE LACY, P. H. 1967, *Plutarch /Pseudo/, On Music*, in Plutarch's Moralia vol. XIV, Cambridge, Harvard University, Loeb Classical Library.
- HILLER, E. 1901, *Anthologia Lyrica*, Lipsia, Teubner.
- JACOBY, F. 1923, *Die Fragmente der Griechischen Historiker*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.
- JAHN, A. 1882: *Aristidis Quintiliani De musica libri III. Cum brevi annotatione de diagrammatis proprie sic dictis, figuris, scholiis cet. codicum mss.*, Berolinum, S. Calvarius.

- JAN, K. 1895, *Musici scriptores Graeci*, Lipsia, Teubner.
- JONKER, G. H. 1970, *The Harmonics of Manuel Bryennius*, Groningen, Wolters-Noordhoff.
- KEMKE, I. 1884, *Philodemus De musica libri*, Lipsia, Teubner.
- KERN, O. 1922, *Orphicorum fragmenta*, Berolinum, Weidmann.
- KOCK, TH. 1880, *Comicorum Atticorum Fragmenta*, Lipsia, Teubner.
- LOBEL, E., PAGE, D. 1955, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, Clarendon Press.
- MATHIESEN, T. J. 1983, *Aristides Quintilianus On Music In Three Books*, New Haven, London, Yale University Press.
- MEIBOM, M. 1652, *Antiquae musicae scriptores septem: Graece et Latine*, Amsterdam, Elzevier, <http://books.google.cz/>
- MORETTI, G. 2010, *Aristide Quintiliano, Sulla Musica. Versione e Note*, Bari, Levante editori.
- MÜLLER, K. TH. 1841-1883, *Fragmenta Historicorum Graecorum*, Paris, Firmin Didot.
- NAJOCK, D. 1975, *Anonyma scripta Bellermanniana*, Leipzig, Teubner.
- PAGE, D. L. 1962, *Poetae Melici Graeci*, Oxford, Clarendon Press.
- SCHÄFKE, R. 1937, *Aristeides Quintilianus von der Musik*, Berlin-Schöneberg, Max Hesses Verlag.
- SNELL, B., MAEHLER, H. 1975, *Pindari carmina cum fragmentis*, Leipzig, Teubner.
- WEIL, H., REINACH, TH. 1900, *Plutarque De la musique Περὶ μουσικῆς*, Paris.
- WEHRLI, F. 1945, *Aristoxenos*, Basel, Benno Schwabe & Co.

WESTERMANN, N. A. 1843, *Scriptores poeticae historiae Graeci*, Brunsviga, G. Westermann.

WINNINGTON-INGRAM, R. P. 1963, *Aristides Quintilianus: De musica*, Lipsia, Teubner.

ZIEGLER, K., POHLENS, M. 1959, *Plutarchus: Moralia VI.3*, Lipsia, Teubner.

ARISTOTELES, *Druhé analytiky*, př. A. Kříž, Praha, 1962, ČSAV.

ARISTOTELÉS, *Etika Níkomachova*, př. A. Kříž, Praha, 1996, Rezek.

ARISTOTELÉS, *Metafyzika*, př. A. Kříž, Praha, 2008, Rezek.

ARISTOTELÉS, *O duši*, př. A. Kříž, Praha, 1996, Rezek.

PLATÓN, *Faidón*, př. F. Novotný, Praha, 2000, OIKOYMENH.

PLATÓN, *Gorgias*, př. F. Novotný, Praha, 2000, OIKOYMENH.

PLATÓN, *Timaios, Kritias*, př. F. Novotný, Praha, 1996, OIKOYMENH.

PLATÓN, *Ústava*, př. R. Hošek, Praha, 1993, Svoboda.

PLÓTÍNOS, *Dvě pojednání o kráse*, př. P. Rezek, Praha, 1995, Rezek.

Elektronická databáze řeckých textů TLG95.

Elektronická databáze latinských textů – *Bibliotheca Teubneriana Latina, Bibliotheca Patristica Latina*, [www.phil.muni.cz/database](http://www.phil.muni.cz/database).

[www.ancientgreekmusicalnotation.co.uk](http://www.ancientgreekmusicalnotation.co.uk)

### 7. 3 Sekundární literatura

- ANDERSON, W. 1995, *Music and Musicians in Ancient Greece*, Cornell University Press.
- ANDERSON, W. D. 1968, *Ethos and Education in Greek Music*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- ARMSTRONG, A. H. 2002, *Filosofie pozdní antiky*, Praha, OIKOYMENH.
- BARKER, A. 1982, *Aristides Quintilianus and Constructions in Early Music Theory*, CQ 32, ss. 184-97.
- BARKER, A. 2011, *The Science of Harmonics in Classical Greece*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BARTOL, K. 1995, *Studia historyczno- i teoretycznoliterackie nad dialogiem pseudo-Plutarcha „O muzyce“*, Poznań, Wydawnictwo naukowe UAM.
- BÉLIS, A. 1999, *Les Musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette.
- BUNDRICK, S. 2005, *Music and Image in Classical Athens*, Cambridge University Press.
- CAESAR, K. J. 1861, *Die Grundzüge der griechischen Rhythmik im Anschluss an Aristides Quintilianus*, Marburg, N. G. Elwert'sche Universitäts-Buchhandlung, <http://books.google.cz/>.
- CANFORA, L. 2001, *Dějiny řecké literatury*, Praha, KLP.
- COMOTTI, G., MUNSON, R. V. 1989, *Music in Greek and Roman Society and History*, The John Hopkins University Press, London.
- ČERNÝ, M. K. 1995, *Hudba antických kultur*, Olomouc, Vyd. UP.
- ČERNÝ, M. K. 2006, *Hudba antických kultur*, Praha, Academia.



D'ANGOUR, A. 2011, *The Greeks and the New, Novelty in Ancient Greek Imagination and Experience*, Cambridge, Cambridge University Press, <http://books.google.cz/>.

DEITERS, H. 1881, *Studien zu den griechischen Musikern. Über das Verhältnis des Martianus Capella zu Aristides Quintilianus*, Posen, Merzbach'sche Buchdruckerei, <https://archive.org/>.

DÜRING, I. 1945, *Studies in Musical Terminology in 5th Century Literature*, *Eranos* 43, ss. 176 – 197.

DÜRING, I. 1955, *Plutarque De la musique*, *Gnomon* 27, ss. 431nn.

ELIADE, M. 1995, *Dějiny náboženského myšlení I*, Praha, OIKOYMENH.

GIBSON, S. 2005, *Aristoxenus of Tarentum and The Birth of Musicology*, New York & London, Routledge.

GOMBOSI, O. J. 1939, *Die Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Kopenhagen, E. Munksgaard.

GOSTOLI, A. 1990, *Terpandro, Introduzione, testo critico, testimonianze e commento*, Roma.

GREENE, W. CH. 1951, *The Spoken and Written Word*, *Harvard Studies in Classical Philology* 60, ss. 23 – 59.

GROH, FR., 1933, *Řecké divadlo*, Praha, Česká grafická unie.

HADOT, P. 1993, *Plótinus čili prostota pohledu*, Praha, OIKOYMENH.

HENDERSON, I. M. 1943, *The Growth of Greek 'Armoniai*, *CQ* 36, ss. 94-103.

HILLER, E. 1886, *Die Fragmente des Glaukos von Rhegion*, *Rhein. Mus.* 41, ss. 398-436.

CHAILLEY, J. 1979, *La musique Grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres.

- CHLUP, R. 2009, *Proklos*, Praha, Herrmann & synové.
- KERÉNYI, K. 1996, *Mytologie Řeků I, II*, Praha, OIKOYMENH.
- KORZENIEWSKI, D. 1991, *Griechische Metrik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- KUŤÁKOVÁ, E. 2012, *Laudabile Carmen část I., Římská metrika*, Praha, Karolinum.
- LANDELS, J. 1998, *Music in Ancient Greece and Rome*, Routledge, London.
- LASSERRE, F. 1954, *L'Éducation musicale dans la Grèce antique*, Olten, Lausanne, URS Graf – Verlag.
- MARK, M. 2002, *Music Education: Source Readings from Ancient Greece to Today*, Routledge, London, New York.
- MARTIN, J. 1931, *Symposion*, Paderborn, Verlag Ferdinand Schöningh.
- MATHIESEN, T. J. 1985, *Aristides Quintilianus and the Harmonics of Manuel Bryennius: A Study in Byzantine Music Theory*, JMT 27, č. 1., ss. 31-47.
- MATHIESEN, T. J. 1999, *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, U. Nebraska.
- MONRO, D. B. 2004, *The Modes of Ancient Greek Music*, Kessinger Publishing.
- NAGY, G. 2002, *Plato's Rhapsody and Homer's Music: The Poetics of the Panathenaic Festival in Classical Athens*, Center for Hellenic Studies and the Foundation of the Hellenic World.
- NEJEDLÝ, Zd. 1930, *Všeobecné dějiny hudby I*, Praha, nakl. B. Kočí.
- OKI, H. 1979, *La musique Grecque antique*, Jokohama.
- OPHUISEN, J. M. 1987, *Hephaestion on Metre A Translation and Commentary*, Leiden, New York, København, Köln, E. J. Brill.

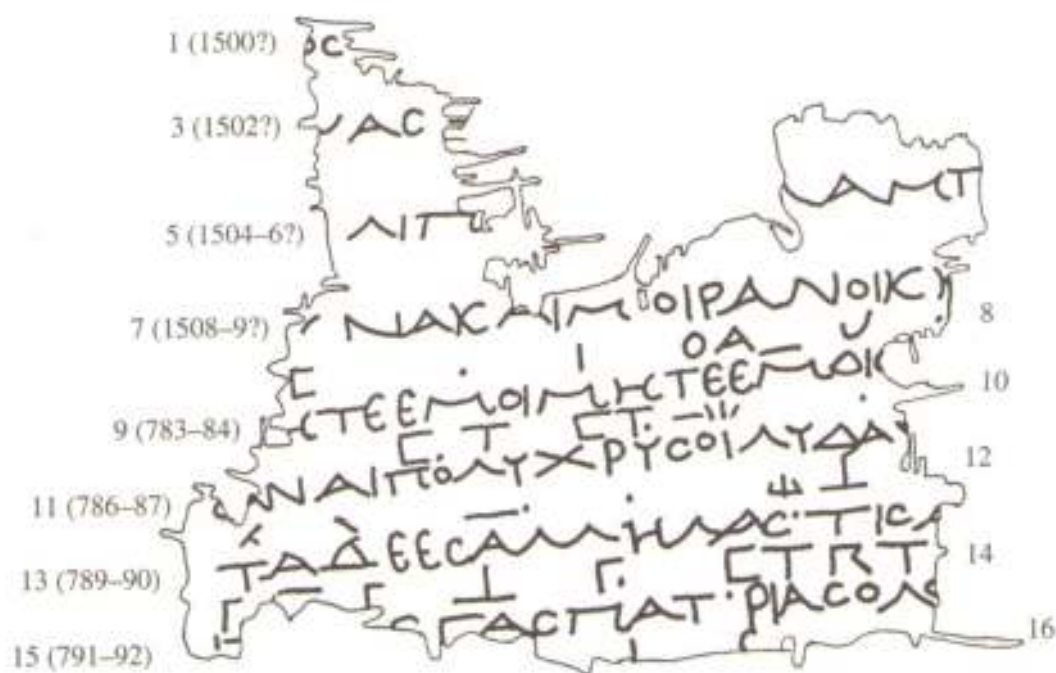
- PEARCY, L. T. 1988, *Theme, Dream, and Narrative: Reading the Sacred Tales of Aelius Aristides*, TAPA 188, ss. 377-391.
- PÖHLMANN, E. 1970, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Nürnberg, Verlag Hans Carl.
- SACHS, C. 1923/24, *Die griechische Instrumentalnotenschrift*, ZfMw 6, ss. 289 – 301.
- SACHS, C. 1924, *Musik des Altertums*, Breslau, nakl. Ferd. Hirt.
- SACHS, C. 1942, *The History of Musical Instruments*, London, J. M. Dent & Sons LTD.
- SACHS, C. 1968, *The Rise of Music in the Ancient World*, New York, Norton & Comp.
- SHANZER, D. 1986, *The Philological and Literary Commentary on Martianus Capella's De nuptiis Philologiae et Mercurii Book I*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, <http://books.google.cz/>.
- SCHLESINGER, K. 1939, *The Greek Aulos*, London, Methuen & Co.
- SOLOMON, J. 1981, *The Diastaltic Ethos*, CPh 76, ss. 93-100.
- WEGNER, M. 1970, *Musikgeschichte in Bildern II, Musik des Altertums – Griechenland*, Leipzig, Veb Deutscher Verlag für Musik Leipzig.
- WEST, M. L. 1981, *The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music*, JHS 101, The Society for the Promotion of Hellenic Studies, ss. 113-129.
- WEST, M. L. 1982, *Greek Metre*, Oxford, Clarendon Press.
- WEST, M. L. 2005, *Ancient Greek Music*, Oxford, New York, Clarendon Press.
- WILKINSON, L. P. 1938, *Philodemus on Ethos in Music*, CQ 32, ss. 174-181.
- WILLIAMS, C. F. A. 1911, *The Aristoxenian Theory of Musical Rhythm*, Cambridge at the University Press.

- WINNINGTON-INGRAM R. P. 1928, *The Spondeion-Scale*, CQ 22, ss. 83-91.
- WINNINGTON-INGRAM R. P. 1932, *Aristoxenos and the Intervals of Greek Music*, CQ 25, ss. 195-208.
- WINNINGTON-INGRAM R. P. 1936, *Mode in Ancient Greek Music*, Cambridge, Cambridge University Press.
- WINNINGTON-INGRAM R. P. 1956, *The Pentatonic Tuning of the Greek Lyre, A Theory Examined*, CQ 50, ss. 169-86.
- WINNINGTON-INGRAM R. P. 1973, *The First Notational Diagram of Aristides Quintilianus*, Phil. 117, ss. 243-49.
- ZANONCELLI, L. 1977, *La filosofia musicale di Aristide Quintiliano*, Quaderni Urbinati di Cultura Classica 24, ss. 51-93

## **8. Seznam příloh**

- Příloha 1: *Euripides – Iphigenia Aulidensis*
- Příloha 2: *Euripides – Orestes*
- Příloha 3: *Systém harmoniai*
- Příloha 4: *Systém tonoi*
- Příloha 5: *Systém církevních stupnic*
- Příloha 6: *Diaulos*
- Příloha 7: *Koncertní kithara*
- Příloha 8: *Čtyřstrunná forminx*
- Příloha 9: *Systém starořecké notace*
- Příloha 10: *Dramatický dialog na návrat Orestův*
- Příloha 11: *1. delfský hymnus*
- Příloha 12: *2. delfský hymnus*
- Příloha 13: *Mesomédés*
- Příloha 14: *Helikón*
- Příloha 15: *Seikilova píseň*

## **9. PŘÍLOHY**



*P. Leid. Inv. 510;*

*280 πρ. Kr.*

πρὲζατο ζ:

MATHIESEN, T. J. 1999,

*Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity*

*and the Middle Ages*, U. Nebraska,

ss. 112-113.



κατολοφ]ύ - ρο - μαι ἴ μα - τέ - ρος [αἶμα σᾶς

(?) —
   
  
 ὅ σ' ἀνα βα]κ - χεύ - ει ἴ ό μέ - γας [ὄλβος οὐ

μόνιμο]ς ἐμ βρο - τοῖς ἴ ά - νά [δὲ λαῖφος ὥς

τ]ς ά - κά - του θο - ᾶς τι - νά[-ξας δαίμων

κατ - έκ - λυ - σεν ) T C δ[εινῶν

**P. Wien G2315;**

**3./2. stol. πρ. Kr.**

πρὲνζατο z:

MATHIESEN, T. J. 1999,

*Apollo's Lyre: Greek Music*

*and Music Theory in Antiquity*

*and the Middle Ages*, U. Nebraska,

ss. 117-118.

πόνω]ν ) T C ω - ὥς πόντ]ου

. . C P Z .



<sup>396</sup> *Harmonie* jsou pro srovnání s moderními stupnicemi uvedeny v oktávě, tóny nelze chápat absolutně, řecká hudební teorie absolutní výšku tónu neznala.

## Příloha 4

## Systém tonoi

hypodórský	f' es' des' c' b as g f es des c B As G F	
hypoiónský	fis' e' d' cis' h a gis fis e d cis H A Gis Fis	
hypofryžský	g' f' es' d' c' b a g f es d c B A G	
hypoiolský	gis' fis' e' dis' cis' h ais gis fis e dis cis H Ais Gis	
hypolýdský	a' g' f' e' d' c' h a g f e d c H A	
dórský	b' as' ges' f' es' des' c' b as ges f es des c B	
iónský	h' a' g' fis' e' d' cis' h a g fis e d cis H	
fryžský	c'' b' as' g' f' es' d' c' b as g f es d c	
aiolský	cis'' h' a' gis' fis' e' dis' cis' h' a gis fis e dis cis	
	d'' c'' b' a' g' f' e' d' c' b a g f e d	lýdský
	es'' des'' ces'' b' as' ges' f' es' des' ces' b as ges f es	hyperdórský
	e'' d'' c'' h' a' g' fis' e' d' c' h a g fis e	hyperiónský
	f' es'' des'' c'' b' as' g' f' es' des' c' b as g f	hyperfryžský
	fis'' e'' d'' cis'' h' a' gis' fis' e' d' cis' h a gis fis	hyperaiolský
	g'' f' es'' d'' c'' b' a' g' f' es' d' c' b' a g	hyperlýdský

*Teoretický systém „tonoi“ v diatonickém rodě ve „vysokém ladění“ (alýpiovský) – dle o J. Gombosiho (převzato z : Černý M. K. 1995, *Hudba antických kultur*, Olomouc, Vyd. UP, s. 151).*

## Příloha 5

## Systém církevních stupnic

<i>hypodórská</i>	<u>G</u>	<u>A</u>	H	c	<u>d</u>	e	f	<u>g</u>									<i>plagální</i>
<i>hypofrygická</i>		<u>A</u>	<u>H</u>	c	d	<u>e</u>	f	g	<u>a</u>								
<i>hypolydická</i>			<u>H</u>	<u>c</u>	d	e	<u>f</u>	g	a	<u>h</u>							
<i>hypomixolydická</i>				<u>c</u>	<u>d</u>	e	f	<u>g</u>	a	h	<u>c'</u>						
<b>1) <u>iónská</u></b>				<u>c</u>	d	e	<u>f</u>	<u>g</u>	a	h	<u>c'</u>						
<b>2) <i>dórská</i></b>					<u>d</u>	e	f	<u>g</u>	<u>a</u>	h	c'	<u>d'</u>					
<b>3) <i>frygická</i></b>						<u>e</u>	f	g	<u>a</u>	<u>h</u>	c'	d'	<u>e'</u>				
<b>4) <i>lydická</i></b>							<u>f</u>	g	a	<u>h</u>	<u>c'</u>	d'	e'	<u>f'</u>			
<b>5) <i>mixolydická</i></b>			<i>autentické</i>					<u>g</u>	a	h	<u>c'</u>	<u>d'</u>	e'	f'	<u>g'</u>		
<b>6) <u>aiolská</u></b>									<u>a</u>	h	c'	<u>d'</u>	<u>e'</u>	f'	g'	<u>a'</u>	
<b>7) <u>lokrická</u></b>			<b>později doplněné</b>							<u>h</u>	c'	d'	<u>e'</u>	<u>f'</u>	g'	a'	<u>h'</u>



*Červenofigurový skyfos, Metapontum, cca. 400-390 př. Kr., Muzeum Louvre.*

<http://www.clg-tremonteix-clermont-ferrand.ac-clermont.fr/sitemusique/textes/instruments/tibiae.htm>



*Attická červenofigurová amfora, připisováno Berlínskému malíři, cca. 490 př. Kr. H. 16 5/16 in. (41.5 cm); New York Metropolitan Museum (56.171.38).*

[http://www.metmuseum.org/toah/hd/grmu/ho\\_56.171.38.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/grmu/ho_56.171.38.htm)



*Bronzová soška z Kréty, pozdní 8. stol. př. Kr. (Muzeum Heraklion 2064);*

převzato z: WEST, M. L. 2005, *Ancient Greek Music*, Oxford, New York, Clarendon Press,  
ss. 210-211.

	Vok.	Instr.		Vok.	Instr.		Vok.	Instr.
1	ϩ	δ	22	ϩ	ζ	46	ϩ	ζ
2	Υ	λ	23	ψ	ζ	47	κ	λ
3	Τ	ι	24	χ	ς	48	κ	λ
4	ω	ω	25	φ	ε	49	φ	ς
5	ο	ε	26	ϣ	ε	50	λ	λ
6	ο	ε	27	τ	ε	51	τ	λ
7	ο	ε	28	ο	ο	52	ο	κ
8	ξ	π	29	ο	ο	53	ο	κ
9	ζ	π	30	ο	ο	54	ο	κ
10	ζ	π	31	ο	ο	55	ο	κ
11	ζ	π	32	ο	ο	56	ο	κ
12	κ	π	33	ο	ο	57	ο	κ
13	ι	π	34	ο	ο	58	ο	κ
14	ε	π	35	ο	ο	59	ο	κ
15	ε	π	36	ο	ο	60	ο	κ
16	ε	π	37	ο	ο	61	ο	κ
17	ε	π	38	ο	ο	62	ο	κ
18	ε	π	39	ο	ο	63	ο	κ
19	ε	π	40	ο	ο	64	ο	κ
20	ε	π	41	ο	ο	65	ο	κ
21	ε	π	42	ο	ο	66	ο	κ
			43	ο	ο	67	ο	κ
			44	ο	ο			
			45	ο	ο			

Převzato z: ČERNÝ, M. K. 2006, *Hudba antických kultur*, Praha, Academia, s. 301.

2. st. n. l.

32 Michigan papyrus 2958, lines 1–18  
(Original a semitone lower)

| ó phîl - ta - te oi - ke - tō[n e - moi] tís ei pot' ē tí - nos  
ne - o[ ] ē tá - de lé - geis po - tā - ta [ ] pé - las pán - tēi so . . . . .  
os  
. . . phîl - ta - te. | tōi s' a - nō . . . . . phrā - son, phrā[ - son  
| ōn e - gé - noth' hē sō - tē - rí - ā. tís nōs - t[os | gēs deū - ró moi?  
ek [ ] pha - nei - sēs [ ] lēs? dá - da - ron, dí - da - xon, hōs  
tōn eu [ - ] . . . ouk ēst' a - ēip - tou tēr - psis [ ] pros nyn[ ]  
āl - lo d' aú m' é - ti, és - peu - de . . . o sē - mat [ ] ouk an ei -  
- deí - ēn tá - de; pa - rōn - ta d' thām - bos em - po - eí. | sōn  
pe - phas - mé - nōn. | ton Ai - gís - thou lé - geis tō . . . ta . . . na[ ]  
|s kra - té. poi - on pho - bē - theís deí - ma[ ]

Prevzato z: WEST, M. L. 2005, *Ancient Greek Music*, Oxford, New York, Clarendon Press, ss. 314-315.



*Delfy inv. 517, 526, 494, 499;*

*Athénaios, 127 př. Kr.; Pöhlmann.*

[Κέλευθ' Ἑλι]κ- ὤ-να βα-θύ-θεν-δρον αἶ λά[χετα, Διό]ς  
 [ρι]-βρό-μου-ου θύ-γα-τρες εὐ-ὦ-λ[ενοι,] μό-λτε, συν-όμ-  
 αι-μον ἱ-να Φοι-οῖ-βον ὦι-δα-ε[ι]-σι μέλ-ψη-τε χρο-σε-ο-κά-μαν,  
 ὅς ἀ-νά δι-κό-ρυν-βα Παρ-νασσ-οῖ-δος τα-ᾶσ-δε πε-τέ-ρας ἐ-δραν ἀμ'  
 [ἀ]-γα-κλυ-ται-εῖς Δε-αλ-φί-σι-ιν Κα-στα-λί-δος ε-οὐ-ύ-δρον  
 νά-ματ' ἱ-πι-νί-σε-ται, Δελ-φόν ἀ-νά [πρ]ω-ὤ-να μα-αν-  
 τει-εῖ-ον ἐσ-ε-πων πά-γον.  
 [Ἦν] κλυ-τά με-γα-λό-πο-λις Ἀθ-θίς, εὐ-χαι-ε[ι]-σι φερ-ό-  
 πλοι-ο ναῖ-ου-σα Τρι-τω-ω-νί-δος Εἰ-α[πε]-δον ἀ-θραυ-στον ἀ-γί-  
 οῖς δὲ βω-μοι-οῖ-σιν Ἀ-φαι-στος αἰ-εῖ-θε(ι) νέ-ων μῆ-ρα τα-ού-  
 ρων ὀ-μου-οῦ δὲ νιν Ἀ-ραψ ἀτ-μός ἐς [᾽]Οἱ-λ[υ]μ-πον ἀ-να-  
 κίθ-υ[α]-ται· λι-γύ δὲ λω-τα-ὸς βρέ-μων α-εῖ-ὀλ-οι-οῖς  
 μ[ε]λ-λε-σιν ὦι-δα-άν κρέ-κει· χρο-σε-α δ' ἀ-εὐ-θραυ[ς]  
 [κί]-θα-ρις ὅμ-νοι-σιν ἀ-να-μέλ-πε-ται.

'Ο δὲ [τεχνι]- τω-ὦν πρό-πας ἔσ - μός 'Αθ - θί - θα λα-χῶ[ν]  
 [τὸν κιθαρί] - σει κλυ-τόν παϊ - θα με-γά - λου [Διὸς 'ὕμ-]  
 [νοῦσί σε πα]ρ' ἀ-κρο - νι-φῇ τὸν - δε πά-γον, α-ἄμ-[βροτ' ἀ-]  
 [ψευδέ' ὁ]ς πα - σι θνα - τοι-οῖς προ-φαί - νει - [εἰς λόγια,]  
 [τρ]ί-πα-θα μαν - τει-εῖ - ον ὥς εἰ - εἰ - [λις, ἔχ - θρός οὐν ἔ - φφ, ου-ού-  
 ρει - εἰ δρα-κων, ὁ - τε τε - [οἰ-σι βέλεσιν ἔ- τρ]ι-η-σας αἰ-  
 ὁ-λον ἔ- λικ - τάν [φυσάν, ἔσθ' ὁ θήρ συχν]ᾶ συ - υ-  
 ρίγ - μαθ' ἰ - ἰ - εἰς ἀ - θῶ - πε [υτ' ἀπὲ-πικνω' ὁμῶς ὥς] δὲ Γα - λα-  
 τα - ἄν ἀ - ρης [βάρβαρος, ' τάνδ' ὅς ἐπὶ γαῖα, ν ἐπέ-  
 ρα-ασ' ἀ - σφπ - τ[ως, χιόνος ὠλεθ' ὕγ - ραῖς βαλαί]ς .  
 'Αλλ' ἰ - ὦ γε - ἐν-ναν [ ] γ θά - λος φι - λῶμ[αχον]  
 ] ε θα - ἄ - μοι - ο λοι - -[γόν εχθ-]  
 ρων ἐφ - ορ - -[μάν ] τε - ον - κ[ ]  
 [ ] εναιικ[ ] θη[ ]

Převzato z: ČERNÝ, M. K. 1995, *Hudba antických kultur*, Olomouc, Vyd. UP, ss. 161-164.

*Delfy inv. 489, 1461, 1591, 109, 212, 2226, 225, 224, 215, 214; Limenios, 127 př. Kr.; Pöhlmann.*

[ἴ]τ' ἰ - πί τη - λί - σκο-πον ταάν-[δ]ε Πα[ρ - νασί] αν [φιλόχορον]  
 δι - κό - ρυ - φον κλει - ει - τύν, ὅμ - νω-ων κα[τάρ-] χ[ε-τε δ' ἐμῶν],  
 Πιερί - δες, αἱ νι - φο - βά - λους πη-τρᾶς ναί - εθ' [Ἑλι] - κω - νί-θ[ας-]  
 μέλ - πε - τε δὲ Πύ - θι - ον Χ[ρ]υ - σε - ο - χαί - ταν, ἑ - [κα]-τον, εὐ - λύ - ραν  
 Φοί - ρον, ὅν ἰ - τι - κτε Λα - τῶ μά - και - ρα πα - [ρά λιμ - ναι] κλυ - τᾶι,  
 χερ - σὶ γλῶσ - σα - [δ]ς ἰ - λαί - ας θη - γου - αῶς [δ]ζον ἐν ᾧ - γωνίαις  
 ἰ - ρι - θα - [λῆ-]  
 [Ἰ]α - [δ]ς δὲ γά - θη - σε πό - λος οὐ - ρά - νι - ος [ἀννέφυλος, ἀάγλαός]  
 [ν]η - νί - μους δ' ἑσ - χέν αἰ - θη - ῆρ ᾧ - ε[λ - λωῶν ταχυντε-]  
 [τ]εῖς [δρ]ό - μους λῆ - ξε δὲ βα - ρύ - βρο - μον Νη - [η-ρέως]  
 [ζαμένις ο] - εἰ - θυ' ἡ - δὲ μέ - γας 'Ω - κε - α - νός, ὅς πέ - ριζ  
 γ[αῶν ὑγραίς ἀγ] - κά - λαις ἀ - ἄμπ - ἑ - χτει,  
 Τό - τε λι - πῶγ Κυ - υν - θί - αν να - ᾶ - σον ἡτ - [έ - βα Θεός] πρω - [τό]-κα(α)ρ -  
 πογ κλυ - τάν 'Ατ - [θ]ιδ' ἰ - πί γλῶσ - α - λ[όφωι] πρωῶνι Τρι -  
 τω - ω - νί - βος.



με - λι - πνο - ον δὲ λι - βυς αὐ - βάγ χέ - ων λωωτὸς ἀνέ - μελ)πεν (ἀ) -  
 δει - εἰ - αν ὁ - πα με - γνώ - με - νος αἰ - εἰ - ὅλ - [οἱς κιθάρῳς]  
 [μέλῃσιν] ὁ)μα δ' ἰ - α - χεῖ πε - τρο - κατ - οἱ - κη - τος ἄ -  
 χ (ὦ παῖάν ἰὲ παῖάν)  
 (δ) δὲ γέγασθ' ὁ - τι νό - ωι δε - ξά - με - νος α - ἄμ - βρό - ταιν, Δι(ὸς - ἐπέ - )  
 [γνώ φρέ]γ' ἀνθ' ὦ - ὦν ἐ - κεί - νας ἀπ' ἀρ - χῆς Παι - ῆ -  
 ο - υα κι - κλήι - σκί)μεν ἄπας λ)φὸς αὐ - [το] - χθά - νων ἡ - δὲ Βάκ -  
 χου μέ - γας θυρ - σο - πλῆ[ξ ἱσμός ἰ] - ε - ρὸς τεχ - νι - τω - ὦν ἐν - οἱ -  
 κο - ος πό - λει Κέ - κρο - πί - σι.  
 Ἄλ - [λά χρη]η - σμ)ωῖδὸν ὃς ἐ - χει - εἰς τρί - πο - δα, βαῖν' ἐ - πί θε -  
 ο - σσι - βέ - σ ταάνδε Π'αρ - να - α - σί - αν δει - ρά - σα φιλ - ἐν - θεον.  
 Ἄμ - φί πλό - κ[α - μον σὺ δ' οἱ] - κω - [ῶ - πα] δαφ - νος κλά - δον  
 πλε - ξά - με - νος α - ἄ - π[λέτους θεμ]λίους τ') α - ἄμ - βρό - ται  
 χει - ρὶ σὺ - ρών, ἄ - ναξ, Γ[ῶς πε]λώ - ρωι συναν - τάς] κό - ραι.  
 Ἄλ - λά Λα - α - τοὺς ἐ - ρα - το - γ[λέ - φα]ρον ἐρ - νος ἀγρί - α)μ  
 παῖ - δα Γα - [ῶς] τ' ἐ - πεφ - νες ἰ - οῖς, ὁ - [μοί - ὡς τε Τι]τυ -  
 [ὸν ὅτι] πό - θον ἐ - σχε μα - τρὸς] ]θη - ῆρ,  
 ἄ κατ - ἐ - κτ[α]ς οσ[ σ]υ - ὕ - ριγμ' ἀπ' ε(ὕ - )  
 [κω] - ὦν[ ].

(Εἰτ') ἐ-φρού - ρε[ι - ει]ς δὲ Γα-ᾱ[ς] ἱερόν, ὦ - ναζ, παρ' ὁμ-  
 (φαλόν, ὁ βάρ) - βα - ρος ᾱ - ρης ὁ - τε [τε] - ὁμ μαν ' - τό-συ[νον]  
 [οὐ σεβί - ζων ἔδος πολυκυ]θῆς λη - ζό - με - νος ὦ - λεθ' ὦ.  
 γράει χι-ζόνος ἐν ζάλαι.]  
 [Ἄλλ', ὦ Φοῖβε,] σῶι - ζε θε - ὁ - κτισ[κ] - τον Παι - λά - βος [ἄστν καί  
 [λαόν κλεινόν, σύν] τε θε - ἄ, τό - ζων δε - σπό-τι Κρη - σί - ω[ν]  
 [κυλῶν τ' Ἄρτεμις, ἡδὲ Λα - τῶ] κυ - δί - στα' [κ]αί να - ἔ - τας  
 Δελ - φῶν τ' ἡμιλείθ' ὅμα τέκ - νοις συμ]βί - οῖς, βῶ - μα - σιν ὁ -  
 πταί-στους, Βάκ - χου ἰθ' ἱερὸνί - καισιν εὐμε'νεις μό - λ[ε] - τε  
 προσ - πό - λοι - σ[ι], τῶν τε δο - ρί - σ' τεπτον κάρτει] ῥω - μαί - ω[ν]  
 ἄρ - χάν οὐ - ξετ' ἄ - γγί - ρά - τωι θάλ-λ[ουσαν] φε - ρε[ν]ί-καν.

Převzato z: ČERNÝ, M. K. 1995, *Hudba antických kultur*, Olomouc, Vyd. UP, ss. 165-170.

# Příloha 13

## Mesomédés

Hymnus na Héliá;

2. st. n. l.

Pöhlmann.

7 Χι - ο - νο - βλε - φά - ρου πα - τερ 'Α - οὔ,

8 βο - θό - ισ - σαν ὅς ἀν - τυ - γα πώ - λων

9 πτα - νοῖς ὑπ' ἰχ - νεσ - σι δι - ὦ - κεις,

10 χρυ - σέας - σιν ἀ - γαλ - λό - με - νος κό - μης

11 πε - ρὶ κῶ - τον ἀ - πεί - ρι - τον οὐ - ρα - νοῦ

12 ἀ - κτί - να πο - λύ - στρο - φον ἀμ - πλέ - κων

13 αἰ - γλας πο - λυ - θερ - κέ - α πα - γάν

14 πε - ρὶ γὰρ - αν ἀ - πα - σαν ἑ - λίσ - σων,

15 πο - τα - μοὶ δὲ σέ - θεν πυ - ρὸς ἀμ - βρό - του

16 τί - κτου - σιν ἐπ' ἡ - ρα - τον ἀ - μέ - ραν.

17 σοὶ μὲν χο - ρὸς εὐ - δι - ος ἀ - στέ - ρων

18 κατ' Ὀ - λυμ - πον ἀ - να - κτα χο - ρεύ - ει

19 ἀν - ε - τον μέ - λος αἰ - ἐν ἀ - εἰ - δων

20 Φοι - βῆ - ῖ - δι περ - πό - με - νος λύ - ρας

21 γλαυ - κά δὲ πάρ - οι - θε Σε - λά - να

22 χρό - νον ὥ - ρι - ον ἀ - γε - μο - πύ - ας

23 λευ - κῶν ὑ - πὸ σὺρ - μα - σι μό - σχων

24 γά - λυ - ται δὲ τί σοι νό - ος εὐ - με - νῆς

25 πο - λυ - εἰ - μο - να κό - σμον ἑ - λίσ - σων.



*Hymnus na Nemesis ;*

*2. st. n. l.*

*Pöhlmann.*

1 Νέ - με - σι πτε - ρά - κς - σα βί - ου βο - πά,  
2 κυ - αν - ὤ - πι θε - ᾶ, εὖ - γα - τερ Δί - κας,  
3 ἃ κοῦ - φα φρυ - ᾶγ - μα - τα θνα - τῶν  
4 ἐπ - ἔχ - εις ἃ - βά - μαν - τι χα - λι - νφ,  
5 ἔχ - θου - σα θ' ὀ - βριν ὃ - λο - ᾶν βρο - τῶν  
6 μὲ - λα - να φθό - νον θε - τὸς ἑ - λαῶ - νις.  
7 ὀ - πό σόν τρο - χὸν ἃ - στα - τον ἃ - σπι - βή  
8 χα - ρο - πᾶ με - ρό - πων στρέ - φε - ται τύ - χας,  
9 λή - θου - σα θε πάρ πό - δα βαί - νις,  
10 γαυ - ρού - με - νον αὐ - χέ - να κλί - νας  
11 ὀ - πό πῃ - χυν ἃ - εἰ βί - σ - τον με - τρέας  
12 ἡν - οῖς θ' ὀ - πό κῶλ - πον ὀ - φρύν ἃ - εἰ  
13 ζυ - γὸν με - τὰ χεῖ - ρα κρα - τοῦ - σα.  
14 ἱ - λη - θι μά - κας - ρα δι - κα - σπό - λε  
15 Νέ - με - σι πτε - ρά - κς - σα βί - ου βο - πᾶ,  
16 Νέ - με - σιν θε - ᾶν ᾗ - δο - μεν ἃ - φθί - ταν,  
17 Νί - κην τα - νω - σί - πτε - ρον ὁμ - βρί - μαν  
18 ἡ - μερ - τέ - α καὶ πάρ - ε - δρον Δί - κας,  
19 ἃ τᾶν με - γα - λα - νο - ρί - αν βρο - τῶν  
20 νε - με - σῶ - σα - φέ - ρις κα - τὰ ταρ - τά - ρου.

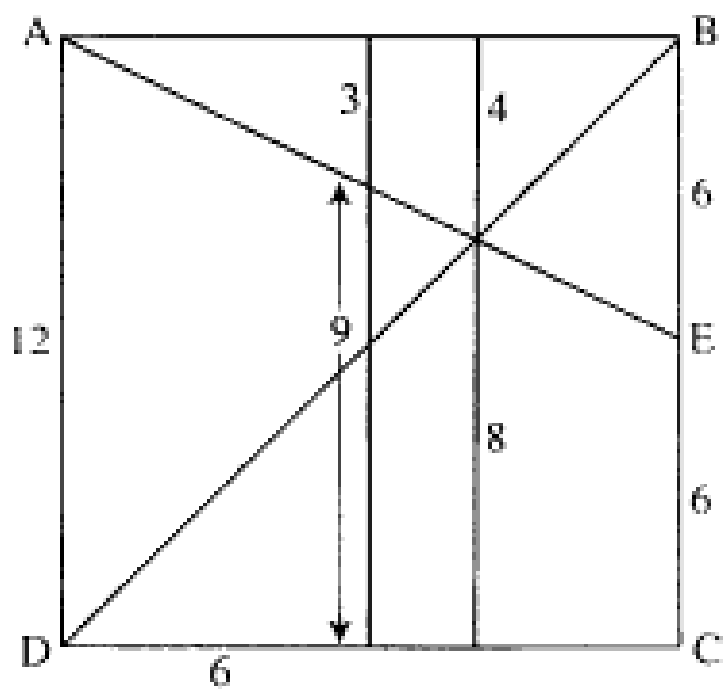
Převzato z:

ČERNÝ, M. K. 1995,

*Hudba antických*

*kultur*, Olomouc,

Vyd. UP, ss. 176-179.



Převzato z: WEST, M. L. 2005, *Ancient Greek Music*, Oxford, New York, Clarendon Press, s. 241.



*Seikilova píseň;*

*Kodaň, Nár. mus. inv. 14897,*

*Skolion z náhr. stély v Trallech,*

*1.stol. n. l.;*

*přepis: E. Pöhlmann 1970, ss. 54-55.*

1 Εἰκὼν ἡ λίθος  
 εἰμί· τίθησι μὲ  
 Σείκιλος ἐνθα  
 μνήμης ἀθανάτου  
 5 σῆμα πολυχρόνιον.  
 C Z Z KIZ I  
 Ὅσον ζῆς, φαίνου,  
 K I Z I K O  
 μηδὲν ὁλῶς σὺ  
 C OΦ C K Z  
 λυποῦ· πρὸς ὅλι-  
 i k i k C OΦ  
 γον ἐστὶ τὸ ζῆν,  
 C K O i Z  
 10 τὸ τέλος ὁ χρό-  
 k c C CX  
 νος ἀπαιτεῖ.  
 Σείκιλος εὐτερ  
 ] ζῆ [



28 40 40 36-37-40 37

Ho - son zēs, fai - nu Dokud žiješ, směj se

]

36 37 40 37-36 31 40 31-25

mé - den ho - lós sū li - pū a vůbec ničím se netrap,

28 36 40 37 36-37 36 28 31-25

pros o - li - gon e - sti to zén protože žití trvá krátce

28 36 31 37 40 36 28 28 28-24-19

to te - los ho chro - nos ap - ai - tei. a čas si vyžádá tvůj konec.